MAŁGORZATA
CZYŃSKA

KOBRO

SKOK
W PRZESTRZEŃ

SERIA BIOGRAFIE

Już w księgarniach:

Beata Chomątowska *Lachert i Szanajca. Architekci awangardy*

Aleksander Kaczorowski *Havel. Zemsta bezsilnych*

Małgorzata Czyńska

Kobro

Skok w przestrzeń

wydawnictwo czarne

Wołowiec 2015

Wszelkie powielanie lub wykorzystanie niniejszego pliku elektronicznego inne niż autoryzowane pobranie w zakresie własnego użytku stanowi naruszenie praw autorskich i podlega odpowiedzialności cywilnej oraz karnej.

Projekt okładki Agnieszka Pasierska / Pracownia Papierówka
Projekt typograficzny Robert Oleś / d2d.pl
Fotografia na okładce: Katarzyna Kobro około 1930 roku.
Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi
Wybór zdjęć Katarzyna Bułtowicz

Copyright © by Małgorzata Czyńska, 2015

Redakcja Karolina Iwaszkiewicz
Korekta Magdalena Kędzierska-Zaporowska / d2d.pl,
Małgorzata Tabaszewska / d2d.pl
Redakcja techniczna Robert Oleś / d2d.pl
Skład Robert Oleś / d2d.pl
Skład wersji elektronicznej Janusz Oleś / d2d.pl

ISBN 978-83-8049-055-0

WYDAWNICTWO CZARNE sp. z o.o.
www.czarne.com.pl

Redakcja: Wołowiec 11, 38-307 Sękowa
redakcja@czarne.com.pl

Wołowiec 2015
Wydanie I

Spis treści

Seria
Strona tytułowa
Strona redakcyjna
Dedykacja

***

Spotkanie
Katia
Rewolucja
Sztuka
Obłok w spodniach
Konstruktywizm
Kacapka
Prowincja
Skok w przestrzeń
Plagiat
Złe miasto
Bauhaus
Naga
Nagroda
Próba sił
Sąsiedzi
Portret
Chałupy
Romans
Uka
Wojna
Litzmannstadt
Śmietnik
Wina

Rehabilitacja
Walka
Lalki
Madonna
Choroba
Doły
Dekorator
Horyzont
Książka Niki
Szary zeszyt
Pudełko
Pamięć
Harmonia
Bibliografia
Przypisy
Źródła ilustracji

każdemu człowiekowi nowoczesnemu,
poszukującemu wyrazu naszych dni[1]

Rzeźby są dwie. Niewielkie, z powyginanej blachy. Właściwie więcej w nich powietrza niż blachy. Dzisiaj nazywa się je „kompozycjami przestrzennymi”. Ona sama mówiła na nie „Rzeźby (architektoniczne kompozycje)”. Wokół tych kilku metalowych listew pomalowanych na biało i szaro snuje się dym. Nie wypuszczając papierosa z dłoni, Katarzyna Kobro przestawia rzeźby ze stołu na półkę przy łóżku, a z półki na parapet okna, tego z widokiem na park. Miejsce, ruch, czas. Rytm czasoprzestrzenny.

„Zadaniem rzeźby nie jest lepienie takich lub innych figurek – twierdziła. – Istotnym podłożem rzeźby jest przestrzeń i operowanie tą przestrzenią, organizacja rytmu proporcji, harmonia formy, związanej z przestrzenią. […] Rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznym, laboratoryjnym organizowaniem metod rozwiązania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania miasta, jego funkcjonalnego organizmu, wynikającego z realizacyjnych możliwości współczesnej sztuki, nauki i techniki, powinna być wyrazem dążeń, zmierzających do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa”[2].

Dawno już nie myślała o rytmie czasoprzestrzennym, dawno nie rzeźbiła. Te dwie rzeźby, które sobie zostawiła, zrobiła w 1932 i 1933 roku. Potem długo nic. Resztę ocalonych z wojennej poniewierki dzieł podaruje Muzeum Sztuki. Dyrektor Marian Minich dopiero co wrócił do Łodzi i na nowo organizuje placówkę.

„Pan chce mieć te prace, a? – pyta Kobro ze swoim rosyjskim zaśpiewem. – One są obliczone dla nowych funkcji życiowych. Moment etyczny, pan rozumie, a?”[3]

Minich zapamięta, że Kobro „była zmęczona i w silnej depresji”.

Nowe funkcje życiowe… Moment etyczny… Przecież nie opowiedziałaby Marianowi Minichowi, jak kilka miesięcy wcześniej, ostatniej okupacyjnej mroźnej zimy, zaszczuta wyrzutami męża, że nie zadbała o opał i nie ma na czym ugotować jedzenia dla dziecka, zeszła do piwnicy i porąbała swoje

drewniane rzeźby. Może jednak wcale nie był to akt rozpaczy, jak wszyscy piszą, może to był akurat akt buntu, obraźliwy gest wymierzony w męża. Popatrz, Strzemiński – mogła myśleć – popatrz, gdzie mam sztukę, na której tak ci zależy, jedyne, na czym ci zależy. Całe szczęście, że metal się nie pali, bo wtedy rzeźby Katarzyny Kobro znalibyśmy wyłącznie z rekonstrukcji i kilku słabych przedwojennych fotografii.

Kiedy mowa o życiu i twórczości Katarzyny Kobro, zawsze pojawia się kasza manna ugotowana dla córki na szczątkach nowoczesnych rzeźb, najnowocześniejszych w dziejach polskiej sztuki. I jeszcze drewniane szczudło, którym kaleki Władysław Strzemiński bił żonę. Nie uciekała przed nim, zasłaniała tylko głowę rękoma. Szczudła też trzeba było porąbać, zresztą przecież świetnie skakał na jednej nodze. Kilka dni po tym, jak Kobro spaliła swoje rzeźby, weszli Sowieci i wyzwolili Łódź. O kaszy mannie i o szczudle napisze po latach dziewczynka, która tę kaszę jadła i która widziała, jak tatuś „chce zabić mamusię”[4] – córka Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego Nika. „W Polsce popularność Katarzyny Kobro bardziej opiera się na jej biografii niż rozumieniu jej sztuki”[5] – stwierdza profesor Janusz Zagrodzki, pierwszy monografista rzeźbiarki. Wspomnienia córki zawładną wyobraźnią Polaków o wiele mocniej niż awangardowa twórczość artystki i jej teoria obliczania rytmu czasoprzestrzennego w rzeźbie.

Twórczość Katarzyny Kobro została przebadana i opisana, jest znana i ceniona na świecie i stale prezentowana w Muzeum Sztuki w Łodzi. Zachowany do naszych czasów dorobek artystki jest jednak niewielki: rzeźba abstrakcyjna, siedem gipsowych aktów, cztery rzeźby przestrzenne i dziewięć kompozycji przestrzennych, do tego sześć zrekonstruowanych prac (konstrukcje wiszące, rzeźby abstrakcyjne, rzeźba przestrzenna, kompozycja przestrzenna), jeden obraz namalowany na szkle i dwa pejzaże morskie, a z rzeczy mniej ważnych, mających znaczenie bardziej sentymentalne niż artystyczne – kilka pejzażyków narysowanych kolorowymi kredkami i portret córki naszkicowany ołówkiem.

Ale „popularność” to w przypadku Katarzyny Kobro za duże słowo. Poza kilkoma mocnymi epizodami jej biografia wcale nie jest dobrze znana,

a o epizodach wiedzą tylko nieliczni. Trzeba przyznać, że badacze awangardy robili, co w ich mocy, żeby zbudować wiarygodny i jak najpełniejszy biogram artystki, ale i tak część faktów nadal wymaga weryfikacji. Ta pełna białych plam i niedomówień biografia stanowi raczej atrakcyjny zarys malowniczej historii. Bohaterką jest radykalna rzeźbiarka, propagatorka najbardziej nowoczesnych rozwiązań w sztuce. Obok niej występują inni nowocześnicy – Rosjanie: Kazimierz Malewicz, Władimir Tatlin, Wassily Kandinsky, Aleksandr Rodczenko, i Polacy: Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnowerówna, Helena i Szymon Syrkusowie, Bohdan Lachert, Henryk Stażewski, Julian Przyboś, Jan Brzękowski i oczywiście ukochany, a potem mąż – Władysław Strzemiński; migną też Witkacy i Tytus Czyżewski. Miejsce akcji: hanzeatycka Ryga, Moskwa w czasach rewolucji, Smoleńsk podczas wojny polsko-bolszewickiej, potem mniej sensacyjne Wilno, Szczekociny, Brzeziny, Żakowice, Koluszki i Łódź.

Żeby spopularyzować biografię Katarzyny Kobro, trzeba by kogoś takiego jak Andrzej Wajda. W archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi w teczce z papierami po Nice Strzemińskiej znajduję list, w którym Wajda deklaruje: „oświadczam, że jestem zainteresowany reżyserią filmu o życiu Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego, którego scenariusz oparty będzie na książce Niki Strzemińskiej pt. *Miłość, sztuka i nienawiść*”. Podpis i data – 31 lipca 1993.

W lutym 2014 roku Andrzej Wajda mówi: „Nie mam już dużo czasu i myślę, że powinienem zrobić kilka filmów. Jednym z takich projektów jest film o Strzemińskim. Jest to jeden z najbardziej skrzywdzonych artystów w czasach socrealizmu. Zmagam się ze scenariuszem, ale uważam, że powinno się go przenieść na ekran, bo to nie jest tylko Strzemiński – wielki malarz, oryginalny, niepowtarzalny, nieznany nigdzie indziej. Strzemiński początkowo wykładał w Szkole Filmowej. Już go nie spotkałem, ale miałem możność obserwować, jak się go pozbyto”[6].

Na moje pytanie, dlaczego ponad dwadzieścia lat temu nie doszło do realizacji filmu o Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim, reżyser odpisuje: „To prawda, że interesowałem się tematami Kobro i Strzemiński,

znam też książkę Niki. Niestety, Nika nie miała żadnych kwalifikacji do pisania o rodzicach, jako artystka. Jej książka to skarga dziecka. Pewno zresztą słuszna. Musi Pani sięgnąć do *Teorii widzenia* Strzemińskiego i książek o nim".

Katarzyna Kobro zmarła 21 lutego 1951 roku. Od lata 1947 była z mężem w separacji, mieszkali osobno. Po drugiej wojnie światowej, do czasu nastania realizmu socjalistycznego jako obowiązującej doktryny w sztuce, Władysław Strzemiński wykładał w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi. 19 stycznia 1950 roku minister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski podpisał „niezwłoczne wypowiedzenie umowy o pracę ob. prof. Strzemińskiemu Władysławowi"[7]. Usunięty z uczelni artysta brał zlecenia – projektował plakaty dla Powszechnej Spółdzielni Spożywców (PSS), dekorował wystawy sklepowe. *Teoria widzenia* wzięła początek z cyklu wykładów z historii sztuki. Jej głównym założeniem jest, że „o widzeniu rzeczywistości decyduje nie biologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz współpraca widzenia i myśli – historycznie uwarunkowany rozwój świadomości widzenia"[8]. Ciężko chory na gruźlicę Władysław pracował nad *Teorią widzenia* jeszcze w szpitalu, ale nie zdążył jej ukończyć. Odręczne notatki dopracowywali i przepisywali na maszynie malarz i pedagog Stefan Wegner oraz byli studenci Strzemińskiego i Wegnera – Stanisław Fijałkowski, Stefan Krygier i Jerzy Mackiewicz. Ten „katechizm artystycznej wiary" krążył po uczelni podawany z rąk do rąk. W oficjalnym obiegu *Teoria widzenia*, z przedmową Juliana Przybosia, ukazała się dopiero w 1958 roku w Wydawnictwie Literackim. Władysław Strzemiński tego nie doczekał – zmarł 26 grudnia 1952 roku.

Boję się, że Katarzyna Kobro może się do filmu Andrzeja Wajdy nie załapać. W każdym razie nie w roli głównej.

Na znanym zdjęciu z Julianem Przybosiem wyglądają trochę jak z innej planety. Ona w czapeczce przypominającej czepek pływacki i w bluzce, spódnicy z paskiem i szaliku, które zaprojektował dla niej mąż. Oboje lubią eksperymenty modowe, Katarzyna testuje pomysły swoje i Władysława – ubrania skomponowane na nowych zasadach, „o wyraźnych dążnościach do

zastąpienia monotonnego rytmu powtarzających się form i kolorów oraz materiałów – nowym, arytmicznym i dającym szerokie pole do popisu w dziedzinie różnicowania faktury – pomysłom i wynalazkom”[9]. Marian Minich zapamiętał, że Kobro była „co najmniej ekscentryczna w stroju (nosiła np. pasiaste, różnokolorowe pończochy, ściągające okolicznych gapiów)”[10]. „Kompozycja sukni powinna być zarchitektonizowana. Linie architektoniczne kompozycji sukni wykreślamy, powtarzając linie elementów formy figury”[11] – mówi artystka, zasadnicza i konkretna niczym inżynier, nawet gdy chodzi o kieckę. On – przystojny, w dwurzędowym garniturze z samodziału i koszuli z dużym kołnierzem wyłożonym na klapy marynarki. Koszule z kołnierzykiem *à la* Juliusz Słowacki szyje mu żona. Ceruje też marynarki, które od szczudeł nieustannie przecierają się i drą pod pachami. Na zdjęciu nie widać, że jeden rękaw i jedna nogawka są puste. Katarzyna i Władysław patrzą w tym samym kierunku, jakby mieli wspólny cel. Idealna para, w której według słów Strzemińskiego „mąż przydawał blasku żonie, żona – mężowi”[12].

[^] Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Julian Przyboś,
ok. 1930–1931 roku

Jest początek lat trzydziestych i Strzemińskim dobrze się układa. Od kiedy na przełomie 1921 i 1922 roku przyjechali z Rosji do Polski, dali się już dobrze poznać jako artyści. Należą do awangardowych grup Blok i Praesens, biorą udział w licznych wystawach. Niestety sztuka nowoczesna nie znajduje powszechnego zrozumienia i aplauzu, a rzeźby Katarzyny Kobro długo będą uznawane za „metalowe figle”[13] i mylone z meblami. „Kiedy w roku 1928 – pisze Strzemiński – w Salonie Modernistów K. Kobro wystawiła swoje rzeźby, oparte na koncepcji łączności rzeźby z przestrzenią (wymienione rzeźby za punkt wyjścia mają ogólne zasady neoplastycyzmu, lecz na skutek postulatu przestrzenności znacznie odbiegły od np. Vantongerloo, który robi rzeźby – bryły) – zdobył się jeden z krytyków jedynie na wzmiankę, że to są meble i że nie są wygodne. […] Czy tak trudno było przeczytać w katalogu, że to nie są meble, lecz rzeźby przestrzenne?”[14]

Strzemiński wciąż grzmi na ignorantów, wytyka współczesnym ślepotę i miałkość myślenia, edukuje, krytykuje tych kolegów po fachu, którzy nie trzymają jego wygórowanych standardów. On i Kobro wierzą, że sztuka ma powinności wobec życia, że może organizować życie i zmieniać świat. Strzemiński twierdzi, iż artyści awangardowi to „żołnierze na politycznym odcinku wspólnego frontu”[15], i zachowuje się często jak samozwańczy generał tej armii.

Na początku lat trzydziestych wraz z malarzem Henrykiem Stażewskim oraz poetami Julianem Przybosiem i Janem Brzękowskim tworzą grupę „a.r.” – „awangarda rzeczywista” lub, jak wolał Przyboś, „artyści rewolucyjni” – i gromadzą dzieła artystów z całej Europy w celu stworzenia Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. W 1931 roku w ramach Biblioteki „a.r.” ukazuje się napisana przez Strzemińskich w 1929 praca *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*. Strzemiński ma też na koncie książkę *Unizm w malarstwie*, w której wyłożył swoją koncepcję obrazu. W dużym skrócie chodzi o to, że „obraz powinien być jednolity i płaski” i każdy jego centymetr kwadratowy ma taką samą wartość. I Władysław, i Katarzyna pracują w szkolnictwie, bo jak twierdzi Strzemiński, „jeśli człowiek nie ma ubocznego dochodu – ze

szkoły, z kamienicy i in., to w sztuce staje się handlarzem”[16], a oni sztuką nie kupczą. Jeśli chodzi o sztukę, są nieprzejednani. „Powinno być: Sztuka – maksimum twórczości – dowodzi Strzemiński już w 1924 roku w artykule zatytułowanym *B=2* w »Bloku«. – Prawo akademickie postrzegania norm, ustalonych przez wszystkie śp. powagi i autorytety, prawo posłusznego i biernego trwania, prawo konserwatywne i sztuczne (a więc – martwe) – musi być zastąpione przez nakaz twórczości absolutnej”[17].

Grupa „a.r.” dąży do unii literatury i sztuk plastycznych. Przygotowany przez Strzemińskich układ typograficzny *Z ponad* Przybosia to wzorcowy przykład poezji wizualnej (układ wierszy *Ziemniaki* i *Zmęczeni* zaprojektowała Katarzyna Kobro).

Spotkanie

Najpierw zobaczyła bandaże i kikuty. Potem niebieskie oczy. W jednym zostało tylko poczucie światła, ale młoda pielęgniarka Katarzyna Kobro jeszcze o tym nie wie. W 1916 roku szpital im. Prochorowa w Moskwie jest pełen mężczyzn okaleczonych na froncie.

Osiemnastoletnia Katia, bo tak wszyscy na nią mówią, właśnie zdała maturę i – jak inne dziewczęta z towarzystwa – chce być użyteczna. Arystokratki zawiadują rozdawaniem jedzenia i picia rannym i jeńcom na Dworcu Aleksandrowskim. Jeśli jednego dnia przyjeżdżają dwa pociągi z rannymi, to trzeba przygotować tysiąc dwieście pajd chleba z kiełbasą i tyle samo szklanek herbaty. Na dworcu tłoczą się uchodźcy, dziewczęta z trudem przepychają się do wagonów z ciężkimi saganami z wrzątkiem i koszami pełnymi kanapek.

„Mając świadomość, że nasi bracia są »tam«, że w ciągłym zagrożeniu muszą znosić trudy i niebezpieczeństwa frontu, chciałyśmy też coś robić. A więc – musimy pracować, by w ten sposób zabić strach i niepokój”[18] – notuje w dzienniku księżniczka Katarzyna Sayn-Wittgenstein. Katia Kobro myśli podobnie, jej starszy brat – rudy Kola – też jest na froncie. „»Nie możemy siedzieć z założonymi rękami« – powtarzają wszyscy – pisze Katarzyna Sayn-Wittgenstein. – I prawie wszyscy nasi znajomi i przyjaciele całymi dniami już pracują: Tania Łopuchina całe dnie spędza w swej stadninie, gdzie jest jedną z głównych osób do zaprawiania sieczki; Żenia i Olga Stachowicz, Sonia i Marina Gagarin i Olga Matwiejewa są słuchaczkami kursów medycznych i od 7 rano do 3 po południu pracują w różnych szpitalach; Natalia Bobrinska i Sonia Nowosilcewa pojechały z sanitarnym pociągiem na front austriacki. Cała młodzież poszła na front, bądź jako ochotnicy, bądź jako sanitariusze”.

Wolontariuszka Katia Kobro odwiedza rannych w szpitalu im. Prochorowa. Podaje im wodę, asystuje przy zmianie opatrunków, pisze listy do rodzin pacjentów. Na ówczesnych zdjęciach z rosyjskich szpitali młodziutkie, często jeszcze po dziecinnemu pyzate twarze dziewcząt pod białymi chustkami sprawiają rozczulające wrażenie. Dookoła tyle cierpienia, że trudno zachować zimną krew. „Ja nie wytrzymałam – przyznaje księżniczka Sayn-Wittgenstein, pisząc o swoim pierwszym dniu na oddziale – już przy pierwszym opatrunku (łokieć rozerwany szrapnelem), przy którym miałam trzymać miednicę, na widok wielkiej zaropiałej rany i odłamków kości, które doktor wrzucał do tej miednicy, zrobiło mi się niedobrze i straciłam przytomność”[19].

Katia Kobro interesuje się przyrodą, może nawet ma jakieś zdolności medyczne – ojciec namawia ją do studiowania dentystyki, chce, żeby miała fach w ręku. Ale ona woli być rzeźbiarką. Na maturze najwyższe oceny dostaje z przyrody, rysunków i robót ręcznych.

O swojej pasji opowiada rannemu niebieskookiemu żołnierzowi – Władysławowi Strzemińskiemu. Dwudziestotrzyletni oficer saperów, z pochodzenia Polak, jest w szpitalu już od roku. Katia zna jego wojenną historię: w połowie lipca 1914 ukończył inżynierię wojskową i dostał przydział do twierdzy Osowiec, wówczas jednej z najnowocześniejszych fortec Rosji, ale nie pobył tam długo – kiedy wybuchła pierwsza wojna światowa, wysłano go na front.

W okolicach położonego z dala od linii frontu miasteczka Pierszaje na terenie dzisiejszej Białorusi w nocy z 6 na 7 maja 1915 roku rosyjski żołnierz potknął się, wychodząc z okopu, i odruchowo rzucił do sąsiedniego rowu odbezpieczony granat, który zmasakrował towarzyszy broni. W szpitalu polowym Władysławowi Strzemińskiemu amputowano dwie trzecie prawego uda i ponad połowę lewego przedramienia. Odłamek uszkodził prawe oko. Strzemiński dostał Wojskowy Order św. Męczennika Zwycięskiego Jerzego ze złotą szpadą, jedno z najwyższych rosyjskich odznaczeń, ustanowione w 1769 roku przez carycę Katarzynę II, ale co mu po tym? Doskonale zdaje sobie sprawę, że właśnie legła w gruzach kariera wojskowa, do której go od małego przygotowywano. Jego ojciec też był

żołnierzem i nie wyobrażał sobie dla syna innego życia. Po szczęśliwym dzieciństwie w Mińsku Litewskim, spędzonym w domu z wielkim ogrodem, wśród drzew owocowych i zagonów truskawek i ogórków, niespełna jedenastoletni „chłopczyk Władzio”, jak o sobie po latach mówił do córki, został elewem Korpusu Kadetów im. Cara Aleksandra II w Moskwie, a siedem lat później rozpoczął studia w Wojskowej Szkole Inżynieryjnej im. Cara Mikołaja w Petersburgu.

Z ciekawością ogląda teraz rysunki Katii. Sam też dobrze rysuje, ma rozległą wiedzę z zakresu historii architektury i budownictwa wojskowego, zna francuski i niemiecki. W czasie studiów w Petersburgu poznał tamtejsze zbiory sztuki dawnej, a gdy już niebawem zacznie chodzić (bóle fantomowe uniemożliwiają dobranie odpowiedniej protezy nogi, więc skończy się na szczudłach), zapozna się ze zgromadzonymi przez Iwana Morozowa i Siergieja Szczukina wspaniałymi kolekcjami malarstwa francuskiego od impresjonizmu po kubizm.

Po latach, już w Łodzi, powie malarzowi Stefanowi Wegnerowi, że to dzięki młodej Katarzynie Kobro zajął się sztuką. Spotkanie w szpitalu im. Prochorowa mogłoby być idealnym początkiem historii miłosnej. Ale Katia Kobro nie zakochała się we Władku Strzemińskim. Jeszcze nie wtedy.

Katia

Opuchnięte worki pod oczami Katia ma po matce. Miękkie poduszki, najpierw po jednej, potem po dwie, nadają jej twarzy chorobliwy, zmęczony i smutny wyraz. Matka Katii Eugenia Wasiljewna Kobro, szczupła kobieta o bujnych włosach, zgodnie z ówczesną modą czesała się w kok na czubku głowy, a nad czołem układała luźną falę. Z tego, co widać na fotografiach, w stroju ceniła prostotę: od sukni wolała spódnicę i koszulową bluzkę bez wymyślnych ozdób, za dodatek starczał jej krawat, za całą biżuterię – broszka. Upodobanie do wygody i minimalizmu odziedziczyła po niej średnia córka, która podczas przymiarek u krawcowej najpierw wymachiwała rękoma, by sprawdzić, czy nic jej nie uwiera, a dopiero później skupiała się na estetyce. W przypadku otoczonej gromadką małych dzieci Eugenii Wasiljewny ten styl sprawdzał się idealnie. Sprawdzał się też zapewne, gdy siadała do fortepianu. Po ślubie grała już wprawdzie tylko dla rodziny i przyjaciół, ale był czas, gdy poświęcała muzyce niemal wszystkie myśli. Miała być sławną pianistką, miała koncertować, przepowiadano jej karierę. Wyszła jednak za mąż, urodziła dzieci i skończyła jako muzykalna pani domu.

Eugenia Wasiljewna Rozanowa pochodziła z zamożnej rodziny kupców i wojskowych. Dzieciństwo i młodość spędziła w Moskwie i w Kałudze, gdzie Rozanowowie mieli dużą posiadłość. Nie była zwykłą muzykującą dziewczyną, jakich spotykało się wówczas wiele, bo uważano, że panna z dobrego domu powinna grać na instrumencie i malować akwarelki. Eugenia traktowała muzykę bardzo serio i wydaje się, że bliscy wspierali jej ambicje.

Podobno o zdaniu egzaminu wstępnego do moskiewskiego konserwatorium powiadomił pannę Eugenię profesor Anton Grigoriewicz Rubinstein. Musiała pękać z dumy, że napisał do niej osobiście sławny

pianista, kompozytor, dyrygent, założyciel Rosyjskiego Towarzystwa Muzycznego i konserwatorium w Petersburgu, gdzie z jego inicjatywy zajęcia prowadzono po rosyjsku, co wielu uczniów i wykładowców uważało za bardzo oryginalny pomysł. Jego młodszy brat Nikołaj założył z kolei konserwatorium w Moskwie. On także był pianistą i kompozytorem, ale nie tak sławnym jak Anton, który czarował publiczność wirtuozerską grą. Na koncertach Antona w Rosji i Europie gromadziły się rozentuzjazmowane tłumy. W 1872 roku podczas wielkiego ośmiomiesięcznego tournée z Henrykiem Wieniawskim po Ameryce dał dwieście piętnaście koncertów, a za zarobione wtedy pieniądze kupił wielki dom w Peterhofie.

Młoda Eugenia Wasiljewna Rozanowa z pewnością bywała na koncertach obu Rubinsteinów i oklaskiwała ich grę. I może gdyby nie małżeństwo, zrobiłaby przepowiadaną karierę, choć zwykle kobiety bywały wówczas co najwyżej nauczycielkami muzyki, o samodzielnym koncertowaniu raczej nie mogło być mowy. Niemiecka kompozytorka i pianistka Clara Schumann, która regularnie wyruszała w trasy po Europie (z przerwą na małżeństwo z Robertem Schumannem i urodzenie ośmiorga dzieci; do koncertowania wróciła dopiero po śmierci męża), czy Polka Tekla Bądarzewska-Baranowska, która wykonywała swoje utwory na salonach – to tylko wyjątki.

W maju 1886 Eugenia ukończyła naukę w konserwatorium, 17 stycznia 1887 roku dostała dyplom. Siedem lat później się zaręczyła. Co przez tych siedem lat robiła – nie wiadomo. Narzeczony Mikołaj był solidnym kandydatem na męża. Imię dostał po ojcu i pradziadku, zgodnie z przyjętym w rodzinie von Kobro zwyczajem. Pierwszy syn Eugenii Wasiljewny i Mikołaja Mikołajewicza Kobro też dostanie na imię Mikołaj.

W rodzinie von Kobro chłopców kształcono na żołnierzy, Mikołaj Mikołajewicz również posłał syna do akademii wojskowej, choć sam był kupcem i dobrze mu się powodziło w interesach. Jedni piszą, że był Niemcem, inni – że Rosjaninem o niemieckich korzeniach. Te korzenie pozwolą mu w 1939 roku zapisać się na listę baltendeutschów, ale po pierwszej wojnie światowej mieszkający w Rydze Mikołaj von Kobro miał

łotewski paszport z wpisem: „narodowość – Rosjanin”. Wnuk Mikołaja Georg Kobro twierdzi, że dziadek „się za Niemca nie uważał. Nasze nazwisko ma pochodzenie łużyckie, pochodzi od słowa »kopr«, czyli »koper«. Na mapie można zobaczyć, że w Niemczech wschodnich do dziś są dwie miejscowości Kobrow. Gdzieś między XIII a XV stuleciem Łużyczanie zostali zgermanizowani, ale to byli Słowianie. Pierwszy Kobro jest zapisany w dokumentach w 1660 roku, kiedy dwaj bracia wyemigrowali do Kopenhagi. Jeden tam pozostał, a drugi przeniósł się do Oslo. Potomkowie tego Kobro, który został w Kopenhadze, w pierwszej połowie XVIII wieku, za Piotra I, przyjechali do Rosji. Byli jeszcze ewangelikami, mówili po niemiecku. Później przyjęli prawosławie. W domu przestrzegano świątecznych zwyczajów prawosławnych, w rogu musiała wisieć ikona, a przed nią palić się lampka”[20].

W 1824 roku osiadła w Rosji rodzina Kobro otrzymała tytuł szlachecki. Mikołaj Mikołajewicz przedrostka „von” używał rzadko, zachował jednak „dobre niemieckie cechy, był akuratny, solidny, pracowity, cieszył się szacunkiem otoczenia”[21] – i szacunku oczekiwał także od najbliższych. Przy takim mężu Eugenia musiała porzucić swoje ambicje i skupić się na prowadzeniu domu.

[^] Rodzeństwo Kobro na letnisku ok. 1905–1906 roku; Sergiusz (na dole), Katarzyna, Maria, Mikołaj

Ślub odbył się 9 października 1894 roku. Młoda para zamieszkała w Moskwie. Mikołaj prowadził interesy, dzieląc czas między Moskwę, Rygę i Archangielsk. Zdarzało mu się wyruszać w rejsy handlowe, w wolnych chwilach żeglował na swoim jachcie.

Rodzina szybko się powiększała: w 1896 roku przyszła na świat Maria, rok po niej Mikołaj, 26 stycznia 1898 urodziła się Katarzyna, następnie Siergiej, a w 1906 roku szczególnie bliska Katii Wiera. Sierioża zmarł jako czteroletni chłopczyk. Katarzyna zawsze opowiadała o nim ze wzruszeniem i pokazując córce rodzinne fotografie, nie kryła emocji.

Towarzyszem zabaw małej Katii był starszy brat, rudzielec Kola. O ile Mania była spokojną dziewczynką, o tyle tych dwoje miało diabła za skórą. Historie o ognisku rozpalonym na środku pokoju dziecinnego czy o rejsie po stawie w dziurawej beczce stały się rodzinną legendą. Kola zginie w 1918 roku, zabity przez bolszewików podczas próby ucieczki do Finlandii. Kieszonkowy zegarek, który dostał z okazji dziewiętnastych urodzin i który zostawił w domu, gdy szedł na front, będzie jedną z najdroższych pamiątek jego młodszej siostry. Zanim jednak kataklizm pierwszej wojny światowej i rewolucji przewrócił świat do góry nogami, życie toczyło się utartym trybem. Z zachowanych wspomnień i albumów ze zdjęciami wyłania się portret dostatniej mieszczańskiej rodziny.

Nika Strzemińska pisze, że w 1900 lub 1901 roku jej dziadkowie przenieśli się do Rygi, by wrócić do Moskwy dopiero w 1915. Georg Kobro twierdzi jednak, że rodzina mieszkała w Moskwie na stałe, a do Rygi przyjeżdżała jedynie na lato. Według niego Kobrowie mieli mieszkanie w mieście (od 1899 do 1915 roku zajmowali duże mieszkania kolejno w trzech kamienicach przy ulicy Elizabetes – pod numerem 7, 4 i 12) i daczę nad Zatoką Ryską.

Secesyjne kamienice przy eleganckiej Elizabetes do dzisiaj robią wrażenie – niektóre aż kapią od rzeźb. Katia musiała się napatrzyć na

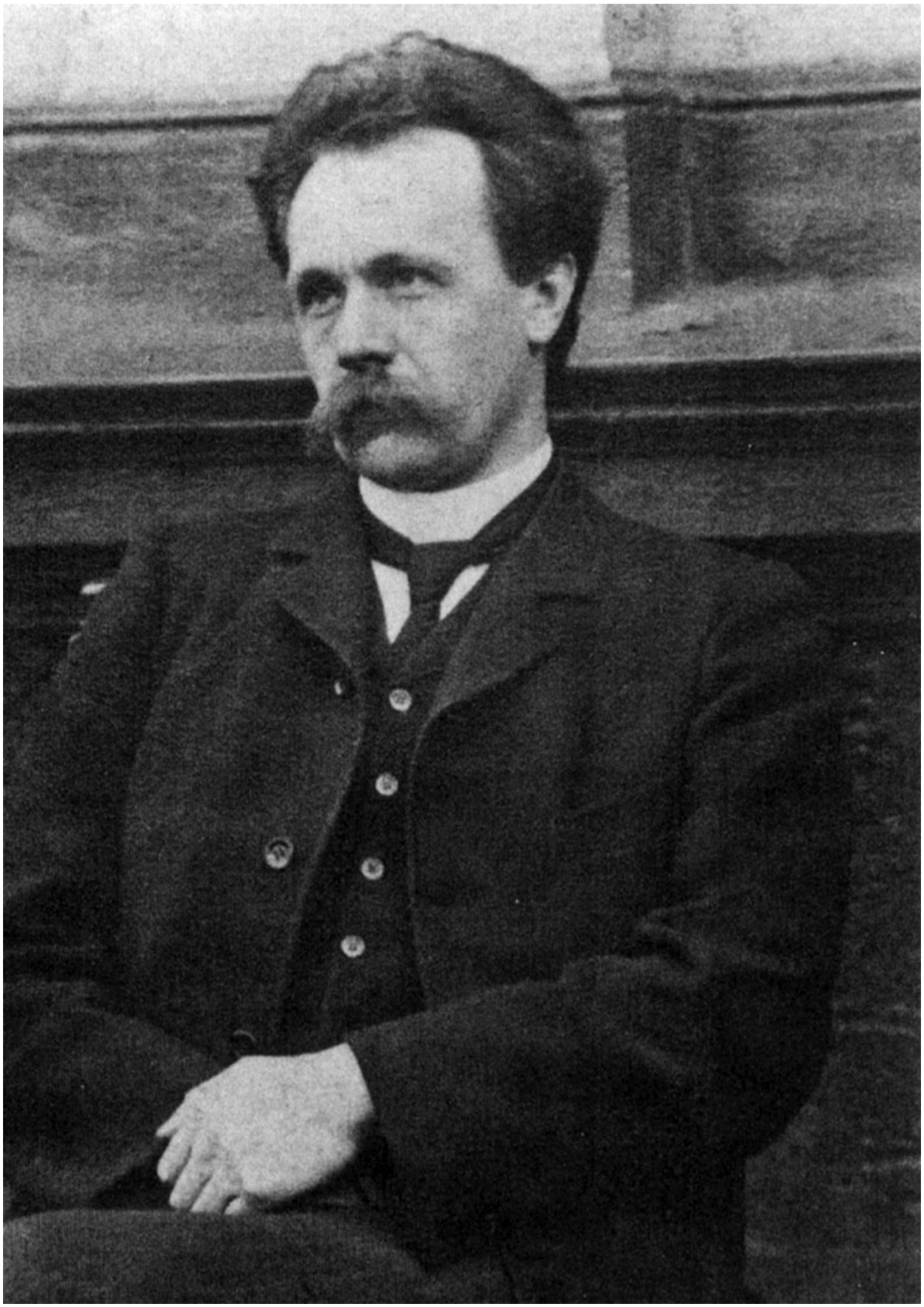
wymyślne maski, sowy, lwy, drzewka i kwiaty. Wszystko to w przyszłości uzna za bezsensowną dekorację.

Letnie miesiące w daczy nad morzem to dla dzieci istny raj. Katia uczyła się pływać w zimnym Bałtyku, szokowała otoczenie swoimi wyczynami na wysokich falach, ścigała się po plaży z ukochanymi psami i z zapałem skakała do wody. Nic dziwnego, że jak napisze później Nika, po wakacjach dama klasowa ubolewała nad jej chudością.

[^] Katarzyna Kobro z matką i ciotką Olgą ok. 1914–1915 roku

Nika Strzemińska wspomina, że matka opowiadała „o spacerach po wydmach okalających plażę, ptakach gniazdujących w szuwarach pobliskich jezior i na mokradłach, zabawach z bratem oraz wieczornej herbacie z samowara stojącego w ogrodzie, celebrowanej szczególnie uroczyście, kiedy przyjeżdżał jej ojciec, jego starsza siostra Elizawieta lub siostra mojej babci, Olga”[22].

Zdaje się, że żadna z córek nie odziedziczyła po matce talentu muzycznego. Eugenia dopilnowała wprawdzie, by Mania i Katia grały na fortepianie, ale zamiast nutami matki dziewczęta zachwycały się śpiewakiem operowym Fiodorem Szalapinem, ówczesnym bożyszczem nastolatek. Od fortepianu wolały pewnie patefon. Wiera z kolei zupełnie nie miała słuchu i bardzo nad tym bolała. Ucieszy się, gdy jej syn okaże się muzykalny. „Mama z dumą mówiła, że talent babci Eugenii przeszedł na mnie” – mówi Georg, który od lat śpiewa w cerkiewnym chórze i od czasu do czasu dla przyjemności gra na gitarze.



[^] Mikołaj von Kobro, ojciec Katarzyny, ok. 1900 roku

[^] Katarzyna Kobro, ok. 1910–1912 roku

Mania lubiła czytać – będzie studiowała literaturę w Moskwie i pisała wiersze. Borys Rybczenkow, który w 1920 roku jako młody malarz poznał zamężną już Marię w Smoleńsku, wspomina, że nazywano ją poetessą, twierdzi jednak, że „poetyckie dzieła Marii Mikołajewny byłyby do zniesienia, gdyby nie jeden mankament. W każdej strofie odnaleźć można było świat Mariny Cwietajewej i Anny Achmatowej”[23].

Wiera będzie studiować w berlińskiej Szkole Sztuk Stosowanych i publikować artykuły w ryskiej gazecie „Siegodnia”; przez lata będzie się utrzymywała, ucząc języków obcych (dzięki matce wszystkie trzy Kobrówny biegle mówiły po francusku). Już po drugiej wojnie światowej znajdzie zajęcie w teatrze lalek w Monachium, gdzie będzie tłumaczyła literaturę dotyczącą sztuki lalkarskiej.

Katia oprócz pływania ma jeszcze dwie pasje: zwierzęta i rośliny. Poza tym, jak pisała Nika Strzemińska, „w starszych klasach gimnazjum […] zaczęła wykazywać coraz większe zdolności plastyczne. Sporo rysowała i rzeźbiła, początkowo z chleba, później w glinie. Oburzenie dziadka wywoływała jej wzmianka o zamiarze podjęcia studiów plastycznych. Nie mówiła więc, ale robiła swoje. Zaczęła interesować się życiem i twórczością znanych artystów, chodzić na wystawy. Coraz więcej malowała”[24]. Wygląda na to, że „Robić swoje” od początku stanowiło dewizę Katarzyny Kobro.

Czternastolatka na zdjęciu jest opalona, potargane włosy wiją się wokół jej twarzy. Marynarska bluzka bynajmniej nie nadaje jej wyglądu grzecznej pensjonarki. Warkocz przerzuciła przez ramię, ujęła się pod boki i patrzy spode łba. Od razu widać – buntowniczka.

Rewolucja

W Moskwie w kamienicy pod numerem 2 w zaułku Dajewyj życie długo toczy się, jakby nie było wojny i nie wybuchła rewolucja. Służba nadal pali w piecach i podaje do stołu. Oczywiście wszystkich dotykają drożyzna i braki w zaopatrzeniu. Trudno nadążyć za inflacją – za towary, które na początku wojny kosztowały sto rubli, w styczniu 1917 trzeba płacić już tysiąc sto – a z powodu problemów z transportem w miastach niełatwo zdobyć odpowiednią ilość jedzenia. Kobrowie starają się jednak żyć jak przedtem, przestrzegać dawnych zwyczajów i nie dać się grozie bijącej z gazet. Nie tylko oni.

23 lutego 1917 roku Katarzyna Sayn-Wittgenstein notuje: „U nas w domu prawie wcale się nie mówi o tych strasznych sprawach, które ostatnio się dzieją. W tym sezonie modna jest muzyka, szczególnie operowa. Wszyscy jakby unikali poruszania aktualnych problemów. Gdyby ktoś zajrzał do mojego dziennika, zobaczyłby, że ten klimat wyjątkowo mi odpowiada. Tę atmosferę w domu spowodowało kupno patefonu. Od tej pory nastawianie i słuchanie dobrych płyt stało się naszym codziennym zajęciem. Od razu też doszliśmy wszyscy do wniosku, że w naszej kolekcji nie będzie żadnych cygańskich romansów i że będziemy kupowali jedynie nasze ulubione arie operowe. Ku mojemu wielkiemu zmartwieniu nie ma w sprzedaży płyt z Sobienowem. Mamy za to dużo płyt z Szalapinem, Smirnowem, Caruso, Nieżdanową. Mam nawet na własność trzy płyty z fragmentami z *Lohengrina,* które ciągle sobie nastawiam i słucham moich ulubionych Wagnerowskich melodii. Żyjemy tak spokojnie i szczęśliwie, że z pewnością musi się coś niedobrego wydarzyć”[25].

Mieszkanie w zaułku Dajewyj to dom kobiet. Są w Moskwie od lata 1915 roku, gdy prawie całe terytorium dzisiejszej Łotwy i Litwy zajęły

wojska niemieckie, a mieszkańców zagrożonej Rygi ewakuowano w głąb Rosji. Niedługo potem Kola został wysłany na front.

„Dziadek odesłał rodzinę do Moskwy – opowiada Georg Kobro. – W czasie rewolucji wrócił do Rygi, by ratować interesy. Kobiety, czyli babcia z trzema córkami, zostały w mieszkaniu moskiewskim. Byli długo rozdzieleni, dziadek Mikołaj starał się o pozwolenie, żeby one mogły do niego przyjechać. Ale do Rygi wróciła tylko babcia z Wierą, czyli wówczas nastoletnią moją mamą. Oni już wtedy wiedzieli, że rewolucja to katastrofa. Z opowieści rodzinnych wiem, że tak długo jak się dało, w rodzinie utrzymywano dawne zwyczaje. Babcia jeszcze w 1917 roku urządzała *jour fixe*, czyli regularne salonowe spotkania, z grą na fortepianie, deklamowaniem wierszy, dyskusjami o polityce. Ale po pięciu latach życia pod władzą bolszewików, codziennego strachu i walki o życie babcia straciła zdrowie. Dopiero w 1922 roku wróciła do Rygi, a w 1924 zmarła”[26].

Mania studiuje, Katia zmienia szkołę – chodzi teraz do ostatniej klasy ewakuowanego z Warszawy do Moskwy III Żeńskiego Gimnazjum Warszawskiego. Nie wiemy jednak, czy – jak twierdzi Nika Strzemińska – uczyła się wcześniej w prywatnej szkole w Rydze, czy – jeżeli rodzina mieszkała na stałe w Moskwie, jak chce Georg Kobro – w innej moskiewskiej szkole. W tym drugim wypadku zmiana wydaje się dość zagadkowa. W III Żeńskim Gimnazjum Warszawskim jednym z przedmiotów nieobowiązkowych jest język polski, ale Katarzyna nie uczęszcza na te zajęcia. Nie mogła przewidzieć, że polski stanie się niebawem jej drugim językiem. To w tej szkole Katia poznaje starszą o rok Polkę Annę Krzyżanowską i się z nią zaprzyjaźnia. Pod koniec lat trzydziestych spotkają się w łódzkiej cerkwi.

29 maja 1916 roku wraz ze świadectwem maturalnym Katarzyna otrzymuje uprawnienia „nauczycielki domowej” z upoważnieniem do nauczania przedmiotów, w których miała „dobre i bardzo dobre postępy”, uprawnienia zostaną oficjalnie potwierdzone. W 1949 roku w podaniu o pracę do kuratorium, już w Polsce, Katarzyna Kobro napisze: „udzielałam

lekcji prywatnych (korepetycji), będąc jeszcze uczennicą w gimnazjum i po ukończeniu tegoż”[27].

Wypadki toczą się jednak coraz szybciej. 2 marca 1917 roku car Mikołaj II abdykuje i powstaje Rząd Tymczasowy z Aleksandrem Kiereńskim na czele. Na początku września 1917 generał Oskar von Hutier, nowy dowódca niemieckiej 8. Armii, przypuszcza atak na Rygę. Po czterech dniach miasto i port są już w rękach Cesarstwa Niemieckiego. To wielki sukces, cesarz po raz pierwszy od zdobycia Bukaresztu zarządza święto narodowe, a okrzyknięty gwiazdą niemieckiej armii Oskar von Hutier zostaje odznaczony orderem Pour le Mérite.

W Moskwie jest coraz bardziej niebezpiecznie, na ulicach pełno dezerterów i protestujących robotników. Od marca do lipca 1917 roku liczba strajkujących w miastach wzrasta z czterdziestu jeden do trzystu osiemdziesięciu pięciu tysięcy. Po utracie Rygi i porażce ofensywy Kiereńskiego na ulice wychodzi prawie milion ludzi – gwałtownie rośnie poparcie dla Lenina i bolszewików, którzy nawołują do zakończenia wojny, podziału ziemi i natychmiastowej dostawy żywności do głodujących rosyjskich miast. Robotnicy skandują „Ziemia, chleb i pokój”.

Może gdyby nie pierwsza wojna światowa, rewolucja i rozłąka z ojcem, Katarzyna Kobro zostałaby dentystką, a nie rzeźbiarką. Eugenia też ma artystyczną duszę, więc w końcu ulega prośbom córki. Ojciec jest daleko, wokół dzieją się straszne rzeczy, przyszłość jest niepewna – niech dziewczyna chociaż spróbuje.

Jesienią 1917 roku Katia rozpoczyna studia w Moskiewskiej Szkole Malarstwa, Rzeźby i Architektury.

Sztuka

Jeśli nie Paryż, to Moskwa! – mogliby wołać rosyjscy artyści. Miasto jest idealne do studiowania sztuki nowoczesnej. Arystokratyczny Petersburg zawsze miał kosmopolityczne ciągoty i skłaniał się ku sztuce salonowej, kupiecka i robotnicza Moskwa jest swojska i bardziej radykalna, choć w obu miastach czuć ferment – już w 1910 roku powstają petersburski Związek Młodzieży i moskiewski Bubnowyj walet[28]. Rosyjska awangarda nabiera rozpędu.

Oczywiście awangardziści, tacy jak Lubow Popowa, Nadieżda Udalcowa czy Wiera Pestel, jeżdżą na studia do Paryża i odwiedzają pracownie tamtejszych artystów. Tyle że ta paryska sztuka i tak od dawna znajduje się w Moskwie, u kupca i fabrykanta tekstyliów Siergieja Szczukina, który na bieżąco uzupełnia swoją kolekcję o nowości.

Kiedy w 1897 roku moskiewski bogacz zaczyna kupować we Francji płótna impresjonistów, Rosjanie znacząco pukają się w czoło. Nikogo nie obchodzi, że kupuje stosunkowo tanio. Prasa pisze nawet, że Szczukin robi krajowi krzywdę, sprowadzając do niego takie potworności. Dewiza kolekcjonera brzmi: „Jeśli jakiś obraz wywołuje u ciebie psychologiczny szok, natychmiast go kup”[29]. Kupiec zapełnia ściany swojego domu obrazami Moneta, Renoira, Gauguina, Degasa, Cézanne’a, Bonnarda, Pissarra i Toulouse-Lautreca tak gęsto, że przypominają cerkiewny ikonostas. Zgromadzi dzieła sześćdziesięciu trzech malarzy. Zafascynowany Matisse’em, w 1908 roku zamawia u niego dwa obrazy, *Taniec* i *Muzykę*. „Twój *Taniec* jest dla mnie tak wielką nobilitacją – pisze do artysty – że postanowiłem rzucić wyzwanie burżuazyjnym poglądom i pozawieszać paradne schody mojego domu aktami”. Trzy lata później Matisse przyjeżdża do Moskwy na prośbę kolekcjonera i w jadalni jego pałacu własnoręcznie wiesza swoje płótna, których Szczukin ma w sumie

trzydzieści osiem. Następną fascynacją Szczukina jest Picasso, kupuje go jako jeden z pierwszych. Pisze: „Picasso zawładnął mną całkowicie, dosłownie hipnoza, mania”. Już w 1909 roku kolekcjoner otwiera dla zwiedzających drzwi swojego domu w zaułku Bolszoj Znamienskij, zaledwie pięćset metrów od Kremla. Często z zapałem maniaka sam oprowadza gości. Rok po wybuchu rewolucji na mocy specjalnego dekretu Lenina liczący dwieście pięćdziesiąt osiem obrazów zbiór Siergieja Szczukina zostanie uznany za „wyjątkową kolekcję wielkich mistrzów europejskich o ogromnej wartości artystycznej i [ogromnym] znaczeniu dla narodu” i znacjonalizowany, a sam Szczukin wyemigruje do Francji.

Wielu historyków sztuki uważa, że gdyby nie kolekcja moskiewskiego fabrykanta, nie byłoby w Rosji awangardy, której główną inspirację stanowi francuski kubizm. Płótna Pabla Picassa i Georges’a Braque’a studiują w pałacu Szczukina Kazimierz Malewicz, Iwan Klun i Aleksiej Morgunow. Ciekawe, czy patrząc na Picassa, tak jak Szczukin „czują w ustach odłamki szkła”. Drugą inspiracją rosyjskich awangardzistów jest włoski futuryzm. Z fuzji kubizmu i futuryzmu powstanie kubizm rosyjski zwany kubofuturyzmem.

„Kubizm uniezależnia od otoczenia twórczych form natury i techniki – pisze Malewicz w 1919 roku – i otwiera przed malarzem drogę twórczości absolutnej, wynalazczej, bezpośredniej. Nie jest mu potrzebna historyczność ani biograficzność, rodzajowość, ani dziedzina portretu, epizodami i tropami życia niech się zajmą fotografowie, artyści zaś mają tworzyć coraz to nowe formy i dotrzymywać kroku wynalazkom światowym”[30].

Epizod kubistyczny zaliczają Olga Rozanowa, Władimir Tatlin, Lubow Popowa, Nadieżda Udalcowa, Władysław Strzemiński. Zdaniem Andrieja Sarabjanowa zaletą rosyjskich artystów było to, „że szybko asymilowali osiągnięcia sztuki zachodniej, »przetrawiali« je i na ich podstawie tworzyli »swoją« nową sztukę, treściowo niekiedy daleką od pierwowzoru, choć bliską mu formalnie”[31].

Pałac Szczukina odwiedza też zapewne Katia Kobro, która jak twierdzi jej córka, „była zafascynowana Moskwą, jej architekturą, kompleksem

Kremla, szeroką rzeką i cerkwiami, które szczególnie lubiła ze względu na sztukę sakralną. Chodziła do muzeów, teatrów, na różne wystawy”[32]. Ma co oglądać, bo w sztuce rosyjskiej naprawdę wiele się dzieje – w kawiarniach, galeriach, kabaretach i teatrach dokonuje się rewolucja artystyczna. „Cechą charakterystyczną rosyjskiego życia artystycznego – pisze Anda Rottenberg – była ciągłość radykalnego eksperymentu w wielu dziedzinach kultury, trwająca niemal do końca lat 20. Poszukiwań nowej formy nie zakłóciła ani I wojna światowa, ani kolejne rewolucje. Przeciwnie – gwałtowne przyspieszenie dziejów zdawało się wzmagać dynamikę artystycznych przemian, napędzanych wiarą w realizację społecznej utopii”[33].

Futuryści rzucają wyzwanie mieszczańskim gustom, wyśmiewają „tępych burżujów” i „burżuazyjną śpiączkę”. „Wczoraj nie mieliśmy sztuki, dzisiaj ją mamy – pisze Dawid Burluk w 1912 roku. – Wczoraj była ona środkiem, dziś jest celem. Malarstwo ma teraz na względzie zadania wyłącznie malarskie. Zaczęło żyć dla siebie. Tłuści burżuje przestali otaczać malarza haniebną opieką i oto ten mag i czarodziej ma możność pogrążyć się w podniebnych tajemnicach swojej sztuki”[34].

W grudniu 1913 roku Wielimir Chlebnikow, Aleksiej Kruczonych, Michaił Matiuszyn i Kazimierz Malewicz wystawiają inscenizację pierwszej futurystycznej opery *Zwycięstwo nad słońcem*. Matiuszyn napisał muzykę, Kruczonych libretto, Chlebnikow prolog, a dekoracje zaprojektował Malewicz. Operę zagrano w Petersburgu dwa razy. Scenografia i kostiumy są niezwykle nowatorskie. W projekcie jednej z kurtyn pojawia się kwadrat podzielony przekątną. „Kurtyna przedstawia czarny kwadrat – pisze Malewicz do Matiuszyna – zalążek wszelkich możliwości, który w swoim rozwoju przekształca się w potężną siłę. Jest stwórcą sześcianu i kuli i jego rozpad zapowiada zadziwiającą kulturę w malarstwie”[35].

W roku 1915 Tatlin demonstruje pierwsze kontrreliefy, a Malewicz maluje *Czarny kwadrat*, który staje się symbolem sztuki nowoczesnej i początkiem nowego kierunku – suprematyzmu. „Ostrą krawędzią dzielimy czas – pisze malarz – i stawiamy na pierwszej stronie płaszczyznę w postaci

czarnego kwadratu, tajemnica płaszczyzny patrzy na nas ciemnością, tak jak gdyby kryła w sobie nowe strony przyszłości. Będzie znamieniem naszego czasu, gdziekolwiek ją powieszą, nie zatraci swego oblicza”[36].

Dla Malewicza kwadrat jest formą absolutną – „ikoną czasu, królewskim dzieckiem”, „obliczem nowej sztuki, wybrańcem bogów”[37]. „Kolor i forma, tylko to jest ważne dla artysty – twierdzi malarz – w tym, co pokrywa farba, jest więcej życia niż w twarzy z dwojgiem oczu i uśmiechem”[38].

Kiedy dwa lata później Katarzyna Kobro rozpocznie studia, sztuka bezprzedmiotowa będzie już w Rosji w pełni usankcjonowanym zjawiskiem.

Obłok w spodniach

Sądzicie może, że to bredzi malaria?
– nuci Katia, ugniatając glinę.
To było.
Było w Odessie.
„Przyjdę o czwartej” – powiedziała Maria[39].

Uwielbia *Obłok w spodniach* Włodzimierza Majakowskiego, prawie cały zna na pamięć. Nawet za trzydzieści lat będzie cytować córce obszerne fragmenty. Pochłania ją sztuka, pochłaniają wszelkie przejawy nowoczesności. „Trzeba powiedzieć, że okres rewolucyjny upływał pod znakiem niebywałego uniesienia i dążenia młodzieży ku nowej sztuce, co osiągnęło szczytowe nasilenie w roku 1919”[40] – pisze Malewicz.

Na uczelni dużo się dzieje. Nie ma już Moskiewskiej Szkoły Malarstwa, Rzeźby i Architektury (Moskowskoje Uczciliszcze Żiwopisi, Wajanija i Zodczestwa), chociaż Katia z przyzwyczajenia wciąż mówi Uczciliszcze Żiwopisi, napisze tak nawet w podaniu o pracę w 1949 roku. Po rewolucji wszystko musi się zmienić, więc w 1918 roku szkolnictwo artystyczne zostaje zreorganizowane i moskiewskie uczelnie dostają nowe nazwy – Szkoła Stroganowa[41] przekształca się w Pierwsze Państwowe Wolne Pracownie Artystyczne, a szkoła Katii w Drugie Państwowe Wolne Pracownie Artystyczne (Pierwyje i Wtoryje Gosudarstwiennyje Swobodnyje Chudożestwiennyje Mastierskije – w skrócie Swomas). Nie ma już klasycznego systemu nauczania opartego na feudalnych relacjach. Teraz studenci sami wybierają sobie pracownie i mistrzów, u których chcą się kształcić. Dla anarchistów i skrajnych indywidualistów są nawet pracownie „bez nauczyciela”. Nauka jest bezpłatna i materiały także. Nauczyciele to głównie „lewtyści” (m.in. Kazimierz Malewicz, Olga Rozanowa, Władimir Tatlin, Aleksandr Rodczenko), bo proces budowania

nowego państwa jest dla artystów równoznaczny z wyrazistą przemianą form w sztuce. Alians awangardy z nową władzą daje młodym twórcom nieograniczone możliwości. „Nie zważając na nasze zubożenie, nie zważając na zubożenie Rosji, zmierzamy ku rozkwitowi sztuki, czy chcemy tego czy nie – mówił Anatolij Łunaczarski podczas uroczystości otwarcia Państwowych Wolnych Pracowni Plastycznych w Piotrogrodzie 10 października 1918 roku. – Pojawiła się potrzeba, by możliwie najszybciej przeobrazić oblicze miast, w dziejach sztuki dać wyraz nowym przeżyciom, odrzucić balast uczuć obrażających naród, stworzyć nowe formy monumentalnych budowli, monumentalnych pomników. Potrzeba ta jest ogromna”[42].

Wielu rosyjskich artystów zwróci się w stronę sztuki użytkowej, bo nowe społeczeństwo potrzebuje nowej oprawy życia. Z czasem doprowadzi to do zwycięstwa „sztuki produktywistycznej”. Ich mottem mogłyby być słowa Majakowskiego:

> Myśmy budowniczymi ziem,
> Dekoratorami planet,
> Jesteśmy cudotwórcami[43].

Nie wiemy, na jakie kursy uczęszczała Katia Kobro – może uczyła się u malarza Iwana Kluna, zwolennika suprematyzmu i konstruktywizmu, może u Nadieżdy Udalcowej, asystentki Malewicza, a może u samego ojca suprematyzmu. Pracownie rzeźby prowadzili Siergiej Konionkow i Aleksandra Babiczewa, w pracowni specjalizującej się w metalu uczył Nikołaj Andriejew. Datowana na 1920 rok rzeźba *ToS 75 – Struktura*, złożona przez Kobro z blachy, korka, elementów żelaznych i szkła, pozwala przypuszczać, że przed 1919 rokiem uczyła się u kubofuturysty Władimira Tatlina.

Pieczę nad życiem artystycznym w całej Rosji sprawuje powołany w 1918 roku w Piotrogrodzie Oddział Sztuk Przedstawiających Ludowego Komisariatu Oświaty (IZO Narkompros), którym zarządza Dawid Szterenberg. Przewodniczącym moskiewskiego oddziału IZO jest Tatlin. Biuro wystawiennicze IZO organizuje wystawy państwowe (tylko w latach

1919–1921 odbyło się ich ponad dwadzieścia), a kierowane przez Aleksandra Rodczenkę Biuro Muzeów skupuje awangardowe dzieła i rozsyła je do innych rosyjskich miast. Wszystko po to, by dać młodzieży szansę poznania sztuki nowoczesnej, by edukować i wyrabiać gusta.

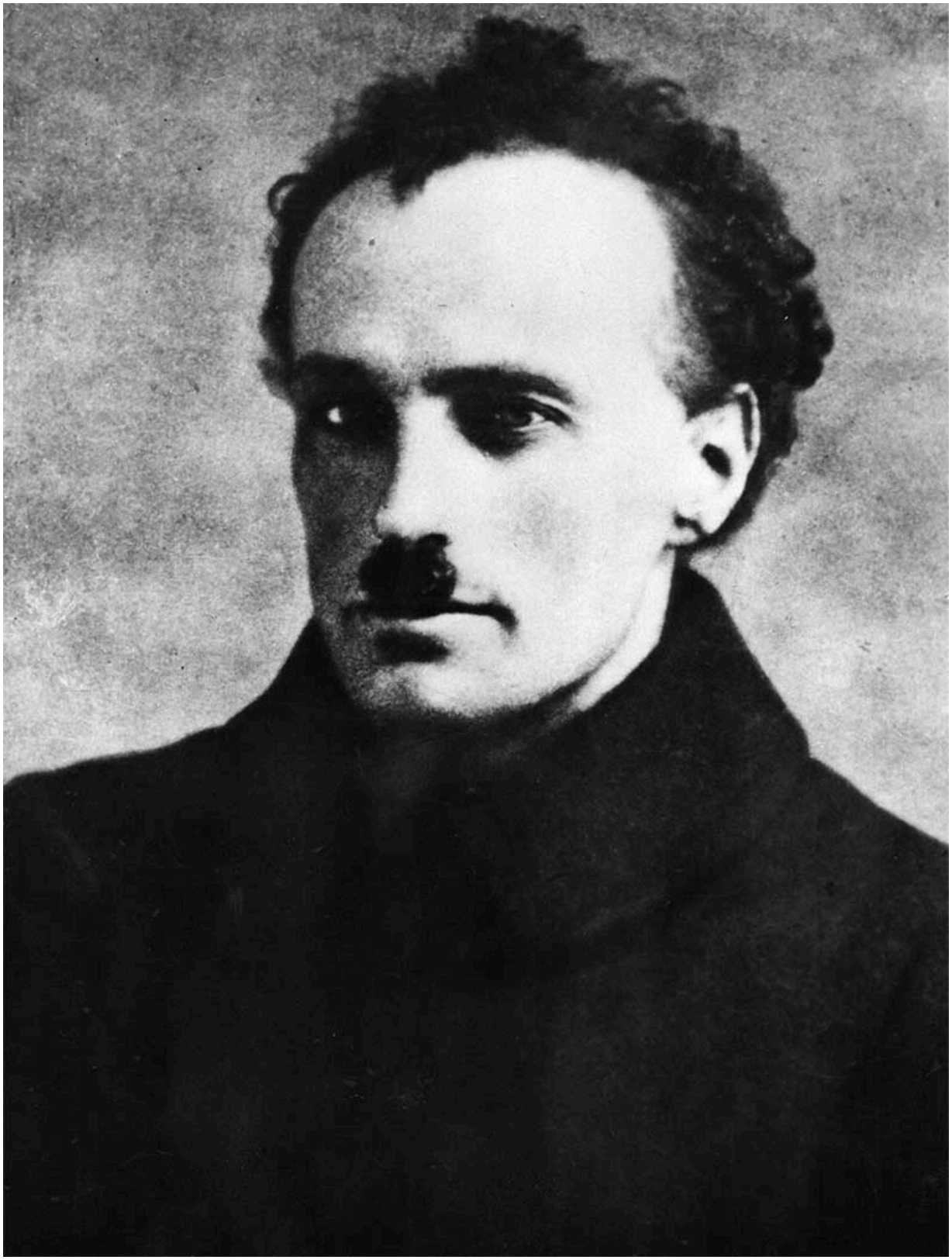
23 lipca 1918 roku Katarzyna Kobro wstępuje do lewicowego Związku Zawodowego Artystów Malarzy Miasta Moskwy. Wyprowadziła się z domu, mieszka z kilkoma koleżankami. Nika Strzemińska pisze: „Pod wpływem haseł rewolucyjnych, a równocześnie z chęci podkreślenia własnej dorosłości, Katarzyna rzadziej widywała się ze swoimi bliskimi. W gronie rówieśników było źle widziane, aby studenci mieszkali »po staremu«, wraz z rodziną. Szczycili się, że choć żyje im się biednie, to jednak zupełnie samodzielnie, na własny rachunek”[44].

Zenobia Karnicka, kustosz Muzeum Sztuki w Łodzi, badaczka życia i twórczości Kobro mówi: „Jeśli w małżeństwie Strzemińskich ktoś był bolszewikiem, to była to Katarzyna Kobro. Reprezentowała grupę kobiet, którym przyszło dojrzewać i kształtować się zawodowo w okresie rewolucji. Uwiedziona nowymi ideałami, w późniejszym życiu nie bardzo wiedziała, jak te ideały urzeczywistnić”.

Katia stara się w miarę możliwości pomagać matce – od czasu do czasu przynosi trochę ziemniaków czy kapusty, bo studentom łatwiej zdobyć żywność na kartki, część transportów przeznaczona jest specjalnie dla uczącej się młodzieży. Sytuacja Eugenii von Kobro, która została sama z najmłodszą córką, drastycznie się pogorszyła. Mieszkanie rozparcelowano między kilka rodzin, byłe właścicielki zepchnięto do jednego pokoju. Utrzymują się z robionej przez Eugenię lemoniady, którą Wiera sprzedaje na targu. Kilka lat zejdzie im na tej upokarzającej, męczącej walce o byt. Mogłyby się obiema rękami podpisać pod listem, który Zinaida Sieriebriakowa pisze do mieszkającego w Paryżu wuja, znanego malarza Aleksandra Benois: „Jakże marzę o tym, by wyjechać, by jakkolwiek zmienić to życie, gdzie dzień za dniem mam tylko jedno zmartwienie: jedzenie (ciągle za mało i niedobre), i gdzie moje zarobki są tak znikome, że nie wystarczają na najbardziej potrzebne rzeczy”[45].

[^] Katarzyna Kobro, Moskwa, ok. 1918–1919 roku

Młodzież razem się uczy, razem mieszka i razem pracuje. Podczas wakacji w 1918 roku wraz z grupą studentów Katarzyna robi dekoracje w budynku, w którym znajdują się Wierchnije Torgowyje Riady, najstarszy moskiewski dom towarowy. Mało brakuje, a przypłaciłaby tę fuchę życiem – na głowę spada jej luksfer i ciężko ją rani. Przez tydzień jest w stanie krytycznym, rekonwalescencja trwa dwa miesiące. Na pamiątkę zostaje Katii blizna na ciemieniu. Wyjazd na zbiór arbuzów w okolicach Saratowa również ma przykre konsekwencje: wracając do Moskwy zatłoczonym pociągiem, Katarzyna zaraża się tyfusem od zawszonych pasażerów i trafia do szpitala. „Matka wspominała serdeczną, pełną macierzyńskiej dobroci salową, która ustawicznie pytała pacjentki o samopoczucie – pisze Nika Strzemińska. – Ofiarą jej nożyc padł imponujący warkocz Katarzyny. Od tego czasu matka zawsze nosiła wyłącznie krótkie włosy”[46].



[^] Władysław Strzemiński, Smoleńsk, ok. 1921 roku

I wreszcie: Katia się zakochuje. I to w ideowym komuniście! Z opowieści matki Nika Strzemińska zapamiętała, że chłopak był kilka lat starszy, uczęszczał do tej samej pracowni co ona i działał w uczelnianym komitecie partii. Może to z nim Katia była na kilkudniowej I Ogólnopaństwowej Konferencji Wychowawców i Studentów Sztuki w czerwcu 1920 roku i może stąd wzięła się zagadkowa historia o szwendaniu się po salach Kremla, którą po latach opowiedziała córce. „Kilkakrotnie matka relacjonowała mi dość dziwny epizod z tego czasu. Powtórzę go bez komentarza – pisze Nika Strzemińska. – Nie przypominam sobie, przy jakiej okazji, poszukując gumki i ołówków, dostała się do imponującego pokoju na Kremlu. Dopiero zamykając od zewnątrz drzwi, stwierdziła, że potrzebne jej przedmioty ukradła z gabinetu Lwa Trockiego. Niewykluczone, iż ta historia ma związek z inną, opowiadaną mi przez Ryszarda Stanisławskiego. W latach siedemdziesiątych na zjeździe w Moskwie Tawel Szapiro, znany radziecki rzeźbiarz, zagadnął go o Katarzynę Kobro. Pamiętał ją z czasu wspólnych studiów jako piękną, utalentowaną dziewczynę, która nieraz przewodziła kolegom. Potem opowiedział, że wraz z nią, Władimirem Tatlinem i Kazimierzem Malewiczem jako delegaci uczelni udali się do naczelnych władz partii bolszewickiej. Może właśnie wtedy, przypomniawszy sobie, że nie ma czym rysować, moja matka trafiła do gabinetu Trockiego?”[47]

A jesienią 1918 roku Katia spotyka na uczelni Władysława Strzemińskiego, studenta Pierwszych Wolnych Pracowni. Władysław nie postudiuje długo, w sumie niecały rok, ale od początku jest o nim głośno. Już w grudniu 1918 decyzją IZO Narkompros jego nazwisko trafia na listę artystów, których obrazy mają zostać zakupione do projektowanego Muzeum Kultury Artystycznej w Piotrogrodzie (otwarto je 3 kwietnia 1921). Daje się też poznać jako rzutki działacz – w lutym 1919 roku z rzeźbiarzem Ciechanowskim i szefem miejscowego IZO przygotowuje dekorację Mińska z okazji pierwszej rocznicy powstania Armii Czerwonej, a w moskiewskich pododdziałach IZO pracuje z Aleksandrem Rodczenką i Antoine’em Pevsnerem nad siecią „muzeów kultury artystycznej”. To doświadczenie przyda mu się później w Polsce

przy tworzeniu Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej. Ceni kubizm, eksperymentuje z tatlinowskimi konstrukcjami – nakładając różnej grubości warstwy farb, tworzy coś w rodzaju reliefów na płótnie, z gotowych elementów komponuje niemal abstrakcyjne obrazy. W 1919 roku wystawia swoje prace w Moskwie i Riazaniu oraz na I Państwowej Wystawie Malarstwa Artystów Lokalnych i Moskiewskich w Witebsku.

Charyzmatyczny ten Strzemiński. I zdolny. Katia musi go tylko przekonać, żeby zgolił wąsy.

Konstruktywizm

Położony w strefie przyfrontowej Smoleńsk jest pełen artystów. „Rok 1920. Na prawym brzegu Dniepru około stu wiorst poniżej Smoleńska ulokowała się dobrze wspierana przez ententę armia Piłsudskiego – wspomina Borys Rybczenkow, wówczas młody chłopak. – W mieście rozlokował się sztab Armii Czerwonej ze swoimi oddziałami politycznymi, sanitarnymi, gospodarczymi i tak dalej. Całe życie w mieście zostało podporządkowane działaniom wojennym. Mózgiem sztabu był jego oddział polityczny, który oprócz pracowników politycznych wciągnął do swoich szeregów także przedstawicieli nauki, kultury i sztuki. Przejawem gościnności mieszkańców Smoleńska było to, że szybko zbrataliśmy się i zaprzyjaźnili z przyjezdnymi. Ciągnęło mnie szczególnie do artystów *agitmastierskoj*, czyli ostrych Okien satyry, które pobudzały całe miasto i pomagały frontowi”[48].

W mieście działa kilka teatrów, oddział Rosyjskiej Agencji Telegraficznej (ROSTA), wojskowe pracownie artystyczne (POARM), sekcje Prolekultu i Pododdział Sztuki Gubernialnego Oddziału Narkomprosu. Artyści projektują wszystko – od Okien satyry, czyli wielkoformatowych dekoracji miasta, przez scenografie teatralne, karykatury do pism i papier listowy dla żołnierzy w okopach, po ulotki propagandowe rozpowszechniane po obu stronach frontu. Nawet kartki na żywność zdobią suprematystyczne kompozycje figur geometrycznych. Słynny metaforyczny plakat El Lissitzkiego *Czerwonym klinem uderz w białych* stanowi dowód, że sztuka awangardowa może być skutecznym narzędziem walki politycznej.

Pracy jest w bród, czasami aż za dużo. „Pracowaliśmy, nie patrząc na zmęczenie. Krzyczała młodość” – mówi Borys Rybczenkow, który szybko załapał się do wymarzonej agit-pracowni. Katarzyna Kobro również wpada

w wir twórczości propagandowej. „W Rosji w latach 20–21 uczyłam rzeźby w szkole ceramiki w Smoleńsku, tam też robiłam plakaty do Polit-Proświetu, a w teatrze Domu Oświaty byłam zatrudniona jako dekoratorka sceniczna”[49] – napisze w 1949 roku we wspomnianym już podaniu o pracę.

Jej szwagier Michaił Wołkow jest kierownikiem pracowni, która obsługuje cały Front Zachodni. Mąż Marii, sporo starszy od żony, ma już blisko czterdzieści lat. „Niedużego wzrostu, ostronosy, dość wyłysiały, ze śmiesznymi, dobrymi błyskami w oczach”[50] – opisuje Rybczenkow. Wołkow ma kwalifikacje i artystyczny dryg, na długo przed rewolucją skończył Szkołę Stroganowa w Moskwie. Do pracowni przychodzi zawsze elegancko ubrany, w długiej białej koszuli przepasanej rzemieniem i w wyglansowanych butach. Nie rozkazuje, mówi spokojnie. Ludzie go lubią. Zdążycie w dwie godziny? – pyta, zlecając kolejne zadanie. Zawsze zdążają. Nikt nie chce zawieść Michaiła Wasiliewicza Wołkowa. Zawieść Wołkowa to jak zawieść kraj.

Zamiast narzekać na nudę prowincji i flirtować z artystami jak siostra poetessa, Katia projektuje druki, scenografie i kostiumy sceniczne, uczy i rzeźbi. I ponownie spotyka Władka Strzemińskiego, który również osiedlił się w Smoleńsku.

„Istnieje uzasadnione przypuszczenie – mówi Zenobia Karnicka – że Strzemiński i jego »mistrz jedyny« Malewicz planowali przenieść się z Moskwy do Mińska, skąd mieliby znacznie bliżej do Polski; potwierdzają to autorki wydanego w Moskwie w 2004 roku zbioru pism *Malewicz o siebie. Sowriemienniki o Malewicze*, Irina Wakar i Tatiana Michienko. Wejście Polaków do Mińska w sierpniu 1919 roku pokrzyżowało jednak te plany. Niełatwo było przedrzeć się przez linię frontu, zwłaszcza ciężko okaleczonemu człowiekowi. Malewicz ostatecznie przeniósł się do Witebska, a krótko potem, jesienią 1919 roku, Strzemiński znalazł się nieopodal, czyli w Smoleńsku”[51].

Strzemiński prawdopodobnie poznał Malewicza jeszcze w Petersburgu, a z pewnością znali się, gdy Władysław studiował w Moskwie. Ze starszym o czternaście lat kolegą łączy go bezwzględna wiara w sztukę. Za kilka lat

Strzemiński sformułuje własną teorię i wytknie mistrzowi błędy i niedoskonałości jego systemu, ale na razie jest wyznawcą suprematyzmu. Wyznawcą, bo suprematyzm jest jak religia. *Supremus* to po łacinie najwyższy, ostateczny, panujący. „Pokonałem to, co niemożliwe – pisze Malewicz – a otchłanie uczyniłem swoim oddechem. A wy, jak ryby, miotacie się w sieci horyzontu! My supremetyści otwieramy przed wami drogę. Pośpieszajcie!”[52]

W Witebsku Malewicz przekształci Wolne Pracownie w akademię suprematystyczną i założy grupę Krzewicieli Nowej Sztuki (Unowis), a Strzemiński z zapałem poprowadzi jej oddział w Smoleńsku. „Artyści Unowisu nie chcieli modernizować założeń sztuki – wyjaśnia Janusz Zagrodzki – pragnęli dokonać znacznie więcej, odnaleźć system notacji zrozumiały i przydatny dla wszystkich twórców i przedstawić go przy pomocy form zrozumiałych jako znaki”[53].

Katia Kobro również czerpie z nauki Malewicza, z którym zetknęła się już w Moskwie, i innych artystów Unowisu. Pomaga Strzemińskiemu kierować miejscowym oddziałem. Chłopaki z pracowni za plecami nazywają ją „panienką z warkoczykami” i mówią, że „odrzuca w sztuce wszystko, nawet bezprzedmiotowość”[54]. Na ścianie dawnej drukarni naprzeciwko smoleńskiego parku miejskiego Katarzyna umieszcza cementową płaskorzeźbę poświęconą władzy radzieckiej. Znajdujące się w centrum kompozycji koło atakują luźno rozrzucone figury geometryczne. Trudno nie dopatrzyć się analogii do plakatów El Lissitzkiego. Za to kompozycje wiszące Kobro są urzeczywistnieniem idei Malewicza.

Jeśli chodzi o Strzemińskiego, Katarzyna zgodziłaby się pewnie z Rybczenkowem. „W moje życie coraz mocniej wkraczał Władysław Maksymilianowicz Strzemiński. Natarczywie energiczny, konsekwentny i pryncypialny abstrakcjonista. Konstruował w przestrzeni absolutnej, ale rzeczywistość zmuszała do kompromisów. Jako dekorator Oddziału Sztuki projektował dla teatru miejskiego scenografie tak minimalnie uwzględniające realność świata, że reżyserzy, szczególnie znakomity Michaił Dnieprow, często odsyłali je autorowi bądź przerabiali według swojego uznania. Strzemiński starał się nie zauważać tych krzywdzących

komplikacji i podejmował wciąż nowe poszukiwania dynamiki i statyki, faktury materiału w przestrzeni. Ja wtedy się do niego modliłem. To uwielbienie przerodziło się w działanie. W dni wolne od pracy trudziłem się nad »kompozycjami w materiałach i przestrzeni«. Zamiast chwalić, moje bożyszcze ganiło mnie za nieumiejętność myślenia kategoriami czystej abstrakcji. Porywał mnie swoim talentem, erudycją, konsekwentnym zmierzaniem do celu”[55].

Katia też czuje się porwana i uwiedziona – i ma ten sam cel.

„A poza tym wyszłam za mąż”[56] – wspomina jakby mimochodem w ostatnim akapicie listu do matki. Znowu przypomina się Majakowski:

Weszłaś ty
szorstko –
męcząc rękawiczki zamsz,
rzekłaś:
„Wiesz –
wychodzę za mąż”.
To i cóż,
wychodź![57]

Sprawy potoczyły się dość szybko: 12 maja 1920 roku w Urzędzie Stanu Cywilnego w Smoleńsku Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński biorą ślub. „Pewnie też po to, żeby się wraz z frontem przemieścić do Mińska” – mówi Zenobia Karnicka. Ale na razie zostaną. Do Mińska ruszą Wołkowowie; siostry już się nie zobaczą.

Strzemińscy żyją sztuką. Do ich mieszkania-pracowni przychodzą młodzi ludzie, Władysław robi spontaniczne wykłady z historii sztuki. Ma w sobie coś, co przyciąga słuchaczy. Tym samym zapałem i intelektem za trzydzieści lat uwiedzie studentów w Łodzi.

„Studio w tym czasie wyglądało zabawnie – mówi Aleksander Korobow o pracowni Strzemińskich. – Całe wnętrze było zastawione jakimiś skrzynkami, kawałkami blachy, trocinami, przedmiotami ze szkła. To była paleta konstruktywizmu. Z zestawienia tych różnorodnych materiałów powstawały dzieła w fantastycznej formie, pozbawione jakiegokolwiek związku z realnym światem”[58].

Katia grzebie w tej zbieraninie przedmiotów, wybiera stalową obręcz, piłę do metalu, żelazne koło i krzyżak. Powstanie z nich *Konstrukcja wisząca* (*2*).

Jest upalne lato, szaleją burze. Patrząc na Okna satyry, można się uśmiać po pachy: podobna do Baby Jagi ententa w cylindrze opasanym gwiazdami z amerykańskiej flagi trzyma w rękach malutkiego Piłsudskiego. Strzemiński się nie śmieje. Musi się kryć ze swoją tożsamością narodową i sympatiami politycznymi. Linia frontu wciąż się przesuwa. W sierpniu 1920 roku Armia Czerwona dociera pod Warszawę, ale ponosi klęskę. W październiku Polska i Rosja podpisują zawieszenie broni, w marcu 1921 roku – traktat pokojowy w Rydze.

W kulturze nie dzieje się dobrze – wypala się cudowny alians władzy ze sztuką. „Jak nie wstyd głosować za wydaniem *15 000 000* Majakowskiego w 5000 egz.? – grzmi Lenin w liście do Łunaczarskiego. – Absurd, głupota i pretensjonalność. Moim zdaniem trzeba drukować spośród takich rzeczy zaledwie 1 na 10 i nie więcej niż 1500 egz. dla bibliotek i dziwaków. A Łunaczarskiego wychłostać za futuryzm”[59].

„Czy nie uda się znaleźć antyfuturystów, na których można by polegać?” – pyta Lenin Michaiła Pokrowskiego, który z ramienia partii bolszewickiej odpowiada za sprawy wydawnicze.

Jesienią 1920 roku z polecenia Lenina w Moskwie Pierwsze i Drugie Wolne Pracownie zostają połączone w Wyższe Pracownie Artystyczno-Techniczne (Wchutiemas). Szkoła ma kształcić artystów rzemieślników gotowych tworzyć dla społeczeństwa. Wielu twórców awangardowych zajmie się teraz fotografią, fotomontażem, projektowaniem strojów, mebli i ceramiki. 24 listopada 1921 roku dwadzieścioro pięcioro artystów, przedstawicieli tak zwanego *lewogo izofrontu*, „pod naporem rewolucyjnej sytuacji współczesności” zrzeka się tworzenia „form sztuki czystej”, malarstwo uznaje za bezcelowy przeżytek i deklaruje „absolutyzm utylitarnej sztuki i konstruktywizm jako jego jedyną formę wyrażania”[60]. Strzemiński i Kobro już widzą tego mikroba rozkładającego sztukę rosyjską – myślenie produkcyjne. Artyści do przemysłu? To nie oni.

Jeszcze trzy, cztery lata i rosyjscy artyści awangardowi zostaną pozbawieni wszystkich stanowisk i posad – niepodzielnie zapanuje realizm socjalistyczny. Pora uciekać. Marc Chagall pojedzie do Francji, Wassily Kandinsky do Niemiec. Malarz Siergiej Winogradow, wyjeżdżając z Moskwy, napisze: „Runęły nadzieje, pogubili się ludzie… Rozpacz zagościła w duszach”[61].

Jedźmy do Paryża – mówi Strzemiński do żony.

Kacapka

Rzeźbiarka – myśli niechętnie Ewa Strzemińska, patrząc na kędzierzawą synową. – Bolszewiczka czy burżujka? Tak i tak niedobrze. A najgorsze, że Rosjanka.

Żebyś tylko dzieci nie miała – mówi. – Władkiem się opiekuj.

W domu Strzemińskich w Wilnie mówi się wyłącznie po polsku, Katarzyna niewiele rozumie. Ale te słowa zrozumie i zapamięta. Kiedy w 1948 roku Władysław będzie chciał ją sądownie pozbawić prawa do opieki nad córką, zapisze je w szarym szkolnym zeszycie. Jako dowód przeciwko znienawidzonemu mężowi. I jeszcze: „Gdy przyjechałam do Polski, [Strzemiński – przyp. N.S.] zaczął się popisywać tym, że jest Polakiem, nie chciałam wierzyć swoim oczom”[62].

Z poczuciem tożsamości narodowej u Strzemińskiego jest pewnie podobnie jak u Józefa Czapskiego, który mówi: „od dzieciństwa byłem Polakiem. »Kto ty jesteś? Polak mały« – to było jak najbardziej, tylko byłem zrobiony Polakiem przez matkę, która była pochodzenia austriackiego. I śpiewaliśmy *Jeszcze Polska…* i *Kde domov můj,* bo moja matka była urodzona w Czechach i miała także swój patriotyzm czeski. Dzięki temu stała się tak natychmiast Polką. To był klasyczny patriotyzm dziecięcy wszystkich dworów szlacheckich, gdzie nie było mowy o tym, żeby były Legiony, żeby była niepodległość polska. Żyliśmy doskonale: tam był gubernator, tu byli Niemcy. A problemy Polski niepodległej? To była literatura. Ja tego wówczas zupełnie nie czułem”[63].

Z czasem i Strzemiński, i Czapski staną się bardziej świadomymi patriotami. Strzemiński pójdzie nawet dalej – będzie pisał o swoim poczuciu wyższości wobec rosyjskiej kultury i Rosjan, wśród których przyszło mu żyć.

Władysław nie wychował się wprawdzie we dworze, ale jego rodzina szczyci się pochodzeniem od błogosławionego Jakuba Strzemię. Maksymilian Benedykt i Ewa Rozalia z domu Olechnowicz mają troje dzieci, Władysław jest najstarszy. W chwili jego narodzin Maksymilian ma czterdzieści sześć lat. Wymagający człowiek, apodyktyczny podpułkownik w carskim wojsku. Po przejściu na emeryturę dorabia prowadzeniem buchalterii w kasie pożyczkowo-oszczędnościowej. Umiera w 1919 roku w Mińsku. O Ewie Rozalii nic nie wiadomo. Na jedynym zachowanym zdjęciu widać spokojną kobietę o delikatnej urodzie. Jasne oczy Władysław odziedziczył po ojcu, ma też jego nos i wysokie czoło. Młodszy brat, Walerian, jest podobny do Władka, tylko niższy i bardziej krępy. Nie zachowało się zdjęcie siostry – Jadwigi zwanej Niusią. Jadwiga choruje na gruźlicę. Kiedy Władysław i Katarzyna przyjeżdżają do Wilna na początku 1922 roku, jej stan jest już bardzo ciężki, Niusia umrze przed końcem roku. Tylko ona serdecznie przyjmuje Katię.

Katia traktuje Wilno tylko jako przystanek, etap podróży na Zachód. Władysław chciał dotrzeć do rodziny, która przeniosła się tu z Mińska. Ostatnio widzieli się w 1919 roku. Strzemińscy długo planowali ucieczkę z Rosji. Nika twierdzi, że na opłacenie przewodnika poszła biżuteria, którą Katarzyna dostała od matki na czarną godzinę. Nie wiadomo, którędy przeszli przez granicę. Ponoć przedzierali się przez chaszcze i bagna, a ona niosła prawie cały bagaż. Po drugiej stronie od razu wpadli prosto na polski patrol. Polacy wzięli ich za sowieckich szpiegów, aresztowali i przez kilka tygodni przesłuchiwali w sprawie domniemanej działalności na rzecz Kominternu (Międzynarodówki Komunistycznej).

Władysław Strzemiński wrócił do mitycznej ojczyzny, Katarzyna po prostu poszła za mężem. W Rosji zostawiła rodzinę, przyjaciół i dorobek artystyczny. W walizce ma tylko kilka zdjęć swoich prac. „Kobro nie rozumiała polskości Strzemińskiego – mówi Zenobia Karnicka. – Sama chyba nie do końca wiedziała, skąd jest, jakie są jej korzenie, i nie dbała o to”. Atmosfera w rodzinnym domu męża i na ulicach Wilna podziała na nią jak kubeł zimnej wody. Szybko się przekona, że niełatwo być Rosjanką

w Polsce. Kacapka! – krzyczą za nią przypadkowi przechodnie i spluwają dziewczynie pod nogi.

„Tę sprawę – pisała Zofia Baranowicz, recenzując książkę Niki – znam z opowiadań mojej rodziny i wiem, że nie tylko w Wilnie, ale i w Warszawie spluwano na widok ludzi mówiących po rosyjsku i nie było to spowodowane działaniami Piłsudskiego, lecz stukilkudziesięcioletnią niewolą”[64].

Ale to wszystko jedno, Piłsudski czy zabory, kiedy ktoś musi wysłuchiwać obelg i ścierać z butów ślinę.

W rodzinie męża traktują Katarzynę jak służącą. Teściowa zaprzęga ją do domowych zajęć – może sprawdza, czy Katia będzie dobrze dbać o Władka – spada na nią opieka nad Niusią.

O Paryżu nie ma co wspominać, bo Strzemińskich na razie nie stać na podróż. Władysław znajduje pracę – uczy rysunku na Wojskowych Kursach Maturalnych im. mjr. Łukasińskiego. Jest ambitny, chce działać. Wie, że ma wiele do zaoferowania. Niedługo po przeprowadzce do Polski tworzy projekt dworca kolejowego w Gdyni. Chce pokazać Polakom rosyjską sztukę, a przede wszystkim Malewicza.

Życie artystyczne w Polsce wyraźnie przyspiesza. Strzemiński szybko orientuje się w rozkładzie sił. Krakowscy futuryści i formiści od niedawna mają nowe pismo, „Zwrotnicę”. Kieruje nim poeta Tadeusz Peiper, który dał się już poznać w „Nowej Sztuce”. Zafascynowany zachodnią awangardą, chce choć częściowo przeszczepić ją na polski grunt. Program pisma nie jest wprawdzie jednolity, ale ogólnie chodzi o zwrot. Kierunek? Sztuka teraźniejszości. W pierwszych numerach „Zwrotnica” donosi o nowościach z Paryża – o twórczości Fernanda Légera, purystach i dadaistach.

Strzemiński nawiązuje kontakt z Peiperem i już w trzecim i czwartym numerze zamieszcza obszerny artykuł *O sztuce rosyjskiej – notatki*, w którym wnikliwie analizuje rosyjską awangardę. Ostro krytykuje Tatlina i sztukę w służbie ideologii. „Sztuka powierzchniowa łatwo staje się sztuką powierzchniową bezpodstawną – pisze. – To wykazał Tatlin w projekcie pomnika III Międzynarodówki. Było wiele czczej gadaniny, wszczętej

przez przyjaciół Tatlina – wpół literatów – wpół fachowców. Niech się odejmie wartości inżynieryjne i techniczne – co pozostanie? – ruina formy (niezorganizowane nagromadzenie bez systemu i planu); nierozstrzygnięte przeciwstawienie linii spiralnej i pochyłej. Jako wynik badania Tatlina powstaje twierdzenie: tatlinizm to jest pewien rodzaj zubożenia kubizmu; rozrost jednej części służbowej kosztem innych. Zasługą zaś Tatlina pozostaje, iż podniósł on wartość materiałów dotąd w sztuce nieużywanych i wskazał, iż drogę ku dalszemu rozwojowi sztuki stanowi nadanie im właściwej formy. Lecz to zasługa raczej działacza społecznego lub krytyka niż artysty, przez prace własnoręcznie stwierdzającego rację swych twierdzeń”[65].

Strzemiński staje oczywiście po stronie Malewicza i suprematyzmu, którego powstanie uznaje za „pierwszy i do tego czasu najpotężniejszy wybuch sztuki konstrukcyjnej”, choć dodaje, że trzeba podjąć próbę „przezwyciężenia jego ograniczeń”.

I nie przestaje myśleć, jak ściągnąć Malewicza do Polski. Przy jego tekście redakcja „Zwrotnicy” zamieszcza następującą notkę: „Autor poniższego artykułu, malarz, wrócił niedawno z Rosji, gdzie brał czynny udział w tamtejszym ruchu artystycznym. W liście skierowanym do naszej Redakcji prosi o zajęcie się sprowadzeniem do kraju p. Malewicza, rodaka naszego, który podobno zajmuje jedno z naczelnych miejsc w rosyjskim świecie artystycznym. Sprawę tę poddajemy uwadze Departamentu Kultury i Sztuki”.

Artykuł Strzemińskiego zwraca uwagę. Styl jest wprawdzie do niczego, ale wyrażone w tekście poglądy uwiodą zapaleńców. Strzemińskich wkrótce zagarnie skupiona wokół charyzmatycznego Mieczysława Szczuki grupa młodych artystów z Warszawy, którzy też interesują się konstruktywizmem, tworzą obiekty z drewna, drutu i szkła, eksperymentują z drukiem i fotomontażem, poszukują. I mają lewicowe poglądy.

W maju i czerwcu 1923 roku wezmą udział w zorganizowanej przez Władysława Strzemińskiego i Witolda Kajruksztisa Wystawie Nowej Sztuki w hallu wileńskiego kinoteatru Corso, a potem założą Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów. Pomysłodawczynią utworzenia Bloku

i związanego z nim czasopisma jest Teresa Żarnowerówna, absolwentka rzeźby i malarstwa warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, partnerka – w pracy i w życiu – poznanego na studiach Mieczysława Szczuki. Poza tymi dwojgiem do Bloku należą Henryk Berlewi, Witold Kajruksztis, Karol Kryński, Edmund Miller, Władysław Strzemiński, Aleksander Rafałowski i Jan Golus. Drugą kobietą w grupie jest Katarzyna Kobro, jako trzecia dołączy Maria Nicz. „Żarnowerówna zdradza niezmierną pomysłowość – pisze Strzemiński w »Zwrotnicy« po Wystawie Nowej Sztuki – lecz tego, co może, nie zrobiła. Zbrodnią wprost jest secesyjny szkic architektoniczny i połączenie suprematyzmu i impresjonizmu w »konstrukcji barwnej« (płomień obejmujący konstrukcję suprematyczną)”[66].

BLOK

CZASOPISMO AWANGARDY ARTYSTYCZNEJ

CENA 2.000.000

WARSZAWA
8 MARCA 1924
REDAKCJA i ADMINISTRACJA:
ul. WSPÓLNA 20 m. 39

№ I

REDAKCJA:
HENRYK STAŻEWSKI
TERESA ŻARNOWERÓWNA
MIECZYSŁAW SZCZUKA
EDMUND MILLER

Nous prions nos amis de nous envoyer des clichés, photographies, dessins et articles en les adressant: Varsovie — Pologne, ul. Wspólna 20 m. 39.

Unsere Freunde werden gebeten uns Clichés, Photographien, Zeichnungen und Artikel schicken zu wollen. Aresse: Warschau — Polen, ul. Wspólna 20 m. 39.

Dnia 15 marca w anto-salonie firmy Laurin i Klement – Mazowiecka 11, zostanie otwarta wystawa BLOKU kubistów suprematystów i konstruktywistów: Katarzyny Kobro, Karola Kryńskiego, Wład. Strzemińskiego, Witolda Kajruksztisa, Henryka Stażewskiego, Teresy Żarnowerówny, Mieczysława Szczuki, Henryka Berlewiego i Mieczysława Szuka - jesteśmy przekonani, że dzięki wniesionym przez nią wartościom oraz całkowici odrębnemu wyglądowi zewnętrznemu – jest ona w obecnej dobie najdonioślejszem wydarzeniem w polskim ruchu plastycznym.

Likwidujemy ostatecznie istniejące dotychczas w sztuce modernistycznej wyrażanie osobistych nastrojów, mniemane wywnętrzania się.

Sztuka winna być nie przejawem indywidualistycznych zamierzeń artysty — lecz dziełem wysiłku zbiorowości, której robotnikiem i wynalazcą jest poszczególny artysta.

To, co tworzy każdy artysta, ma być nadbudową nad sumą wysiłków jego poprzedników i współtowarzyszy.

Rozbiciem indywidualistyczne eksperymenty muszą być zastąpione przez bezwzględną dyscyplinę i ciągłość pracy opartej na kanonach.

Zamiast natchnienia, estetycznej kontemplacji — świadoma, kształtująca wola, domagająca się jasności i ścisłości form.

Wymogi życiowe współczesności stawiają na pierwszym planie problem ekonomji.

Zasada ekonomji pociąga za sobą wielkie uproszczenia środków — dlatego pracę ręczną artysty redukuje się do minimum, mechanizuje ją.

Formy wykonane ręcznie zawierają w sobie grafologiczne odchylenia, charakterystyczne dla poszczególnych artystów — wykonanie zaś mechaniczne daje bezwzględny objektywizm formy.

Metoda mechanizacji bezpośrednio styka się z techniką.

Względy utylitarne w technice dają rezultaty zbliżone do estetycznych.

Stajemy wobec problematu *estetyki maksymalnej ekonomji.*

M. Szczuka — Architektura

BUDOWA

■ Nie znamy problemów formy lecz jedynie problemy budowy ■

■ Forma nie jest celem lecz naturalnym wynikiem naszej pracy ■

■ Żadna forma nie istnieje sama przez się ■

■ Warunkiem osiągnięcia prawdziwej doskonałości formy jest wyrażanie jej w sposób najelementarniejszy ■

■ Forma jako cel jest formalizmem — który odrzucamy ■

■ Podobnie nie dążymy do stworzenia stylu ■

■ Tworzenie stylu jest również formalizmem ■

■ Mamy inne troski ■

■ Cho'zi nam wyłącznie o to, by uwolnić bu'ownictwo od spekulatywności estetycznej i uczynić budowę znowu tem, czem w swej istocie być powinna – mianowicie:

BUDOWĄ

Mies v. d. Rohe.

Artykuł wstępny z „Gestaltung" № 2.

Teresa Żarnowerówna.

WŁAŚCIWE RZECZY NA WŁAŚCIWEM MIEJSCU.

STATYKA jedności zjawiska w ARCHITEKTURZE, RZEŹBIE i OBRAZIE natomiast

RUCH uporządkowanych i kolejno po sobie następujących wielości zjawisk W PŁASKIEM MALARSTWIE RUCHOMEM (kino) i W PRZESTRZENNEM RUCHOMEM MALARSTWIE (teatr).

Uważamy obraz, rzeźbę za rzecz samą w sobie
gdyż
jest przedmiotem zrobionym z materjałów technicznych
jest konstrukcją płaskich lub przestrzennych form abstrakcyjnych — budową organicznie różniącą się od otoczenia.

Teresa Żarnowerówna

Henryk Stażewski.

PO-SUPREMATYŻM

1. Bezwzględne odrzucenie dynamizmu (charakteryzującego suprematyzm).

2. W suprematyzmie tło jest czynnikiem konstrukcyjnie biernym; o'działywują jedynie tylko kształty na obrazie, — nie obraz, lecz kształty. Absolutne zespolenie tła i kształtów w jedną oryginalną całość – tworzy obraz po-suprematyczny.

3. Bezwzględny geometryzm kształtów (stosowany przez suprematyzm w celach dynamicznych) nieda się zastosować w celach malarskich. Geometryzm wiąże kształty z granicą obrazu; antygeometryzm łączy kształty z tłem i pomiędzy sobą.

SPRZECZNOŚCI w SUPREMATYŻMIE

✓ technika płaszczyzn wiąże płaszczyznę barwną z płaszczyzną obrazu

↖ dynamizm płaszczyzn wyrzuca płaszczyznę barwną poza płaszczyznę obrazu.

Abstrakcyjność kształtów dąży do stworzenia dzieła czystego malarstwa — do doskonałości formy.

Literackość malarstwa dynamicznego narzuca mu charakter kosmicznej metafizyki, zaniedbanie formy, rozrost literatury.

Bankructwo suprematyzmu jest dowodem tego, iż dynamizm nie jest zjawiskiem ściśle plastycznem.

M. Szczuka

Nous faisons disparaître définitivement la méthode existante jusqu'à présent dans l'art moderne de n'exprimer que des émotions personelles, la manière d'épanchir ses propres sentiments.

L'art ne doit pas être une manifestation des buts individuels de l'artiste mais l'oeuvre d'un effort collectif dont chaque artiste est inventeur et collaborateur.

Ce que crée l'artist ne doit pas être qu'une addition, un supplément, à la somme générale des efforts de ses prédécesseurs et contemporains.

Les expériences individuelles séparées doivent être remplacées par une discipline sevère et un travail continuel fondé sur des bases inébranlables.

Au lieu d'inspiration, de contemplation esthétique — une volonté consciente créatrice exigeante de la clarté et de la précision dans les formes; les nécessités de la vie contemporaine posant au premier rang le problème de l'économie:

la loi d'économie produisante une simplification extrême de moyens d'expression;

le travail manuel de l'artiste se reduisant au minimum, en étant mécanisé;

le travail manuel caractérisant les différences graphologiques de chaque l'artiste; la production mécanique représentant l'expression positive des formes;

la méthode de la mécanisation se joignant immédiatement à la question technique;

les buts utilitaires de la technique donnant des effets égaux à ceux de l'esthétique.

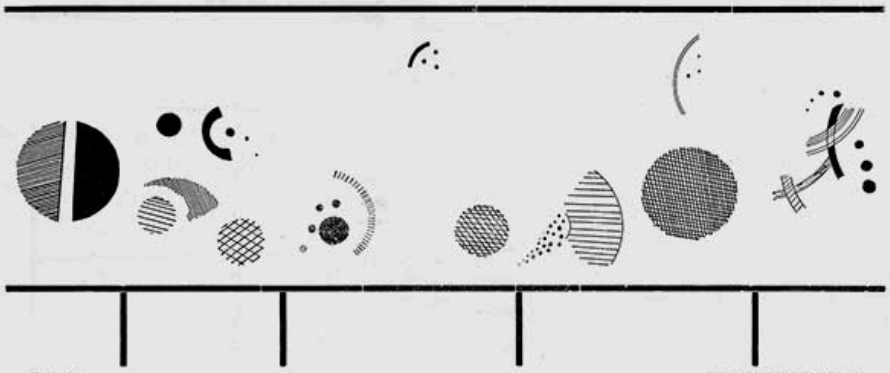
Nous voilà devant le problème de *l'esthétique de l'économie à l'extrême.*

KU PŁASKOŚCI w MALARSTWIE

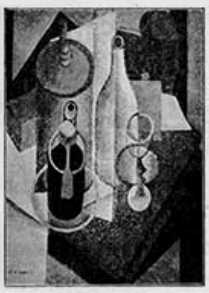
IMPERSJONIZM przeprowadzając analizę świata doszedł do twierdzenia: oko ludzkie ekonomizuje świat widzialny w formie płaskich obszarów. Odtworzenie się płaszczyzn dalszych (perspektywa) w obrazie zależną jest od zmniejszenia lub większego zaciągnięcia koloru niebieskim. **KUBIZM** analizując budowę obrazu — przyszedł to'wyjaśnienia świata widzialnego na dwuwymiarowość obrazu przy użyciu wyjaśnienie przenikających się i zachodzących na siebie płaszczyzn — dając jednak tzw. obraz złożony z płaszczyzn w jego ramach. **SUPREMATYZM** szuka ostatecznie z dotychczasowego natury. Płaskość. Ab straktyzmem i geometryzm form wynikający z geometryzmu ilościowy Ostatecznie rozwiązanie płaskości i statyki obrazu daje **KONSTRUKTYWIZM** (o ile podejmuje zadania malarskie).

Obejrzyjcie samochód firmy LAURIN i KLEMENT—i osądźcie czy artysta mógłby mu nadać doskonalszą formę nie psując konstrukcji.

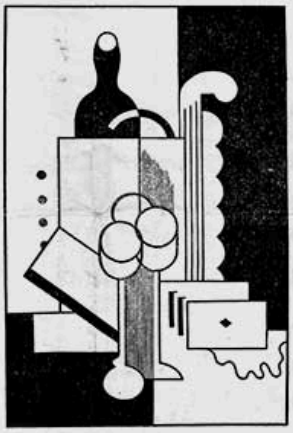
[^] „Blok: czasopismo awangardy artystycznej” 1924, nr 1, okładka i s. 2; na s. 2 m.in. *Konstrukcja wisząca* (*2*) Katarzyny Kobro z 1921–1922 roku



M. Jarosko Pięć momentów filmu abstrakcyjnego



H. Stażewski



H. Stażewski

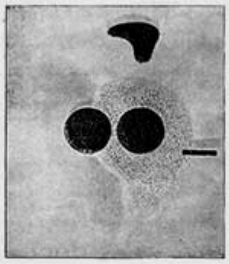
Teresa Żarnowerówna

K. Kryński

Katarzyna Kobro

W. Strzemiński

Henryk Berlewi



W. Strzemiński

[^]

8 marca 1924 roku ukazuje się pierwszy numer czasopisma „Blok” – cztery strony gęsto zadrukowane reprodukcjami prac członków grupy; prezentowane są tam między innymi dwie rzeźby Katarzyny z okresu smoleńskiego. Zdjęcia rzeźb Kobro i teksty Strzemińskiego będą się na łamach „Bloku” ukazywać regularnie. Pierwsza wystawa Bloku, otwarta 15 marca w Salonie Automobilowym Laurin & Klement przy ulicy Mazowieckiej 11 w Warszawie, spotyka się z niepochlebnymi opiniami krytyków oraz drwinami i niezrozumieniem ze strony publiczności. Miejsce jest oczywiście nieprzypadkowe – artyści chcą zaakcentować związek swojej sztuki z techniką i nowoczesnością. Pozytywna recenzja Mieczysława Wallisa w „Robotniku” tak odstaje od powszechnej reakcji, że redakcja poprzedza ją następującym komentarzem: „Nasi sprawozdawcy artystyczni korzystają w »Robotniku« z pełnej autonomii. W danym jednak wypadku Redakcja musi się zastrzec, że zgoła nie podziela życzliwości i zainteresowania szanownego swego współpracownika dla owego Bloku, który w oczach naszych jest dziwactwem bez większej wartości”[67].

O roli popularyzatorów rosyjskiej awangardy, jaką Strzemińscy odegrali w polskim środowisku artystycznym, Andrzej Turowski pisze: „W tamtych latach również malarstwo i rzeźba pary polskich artystów, mimo pojawiających się różnic, było uwikłane w […] spory o rolę faktur, powierzchni i przestrzeni, tak typowe dla twórców rosyjskich. […] To z pewnością dzięki Strzemińskiemu nastąpiło szersze zainteresowanie problemem konstruktywizmu i suprematyzmu wśród twórców polskiej awangardy, czego wynikiem był m.in. przyjazd w 1927 roku do Warszawy Kazimierza Malewicza”[68].

Na spotkanie z Malewiczem w Polskim Klubie Artystycznym w hotelu Polonia przyjdzie cała awangardowa Warszawa. Na dwóch grupowych fotografiach widać Strzemińskiego, brakuje jednak Katarzyny Kobro.

Katarzyna przegląda brudnopisy artykułów męża. On pewnie chętnie czyta jej obszerne fragmenty: „Co prawda, nie wychodzi rzeźba poza już obmyślone i wykonane w malarstwie koncepcje kubizmu i futuryzmu – stanowi to jednak prawdziwą sztukę nową. Wymienione zadania rozwiązują bracia Stenbergowie, Miedunieckij, częściowo Rodczenko – i inni należący

do ugrupowania »konstruktywistów« towarzystwa OBMOCHU. Obok nich stoi najzdolniejsza z młodych rzeźbiarka Kobro, zjawiskiem o znaczeniu europejskim są jej rzeźby suprematyczne. Jej prace są prawdziwym krokiem naprzód, zdobywaniem wartości niezdobytych, nie są naśladowaniem Malewicza, a twórczością równoległą”[69].

„Najzdolniejsza z młodych rzeźbiarka Kobro” – przynajmniej jeśli chodzi o sztukę, Strzemiński liczy się z jej zdaniem.

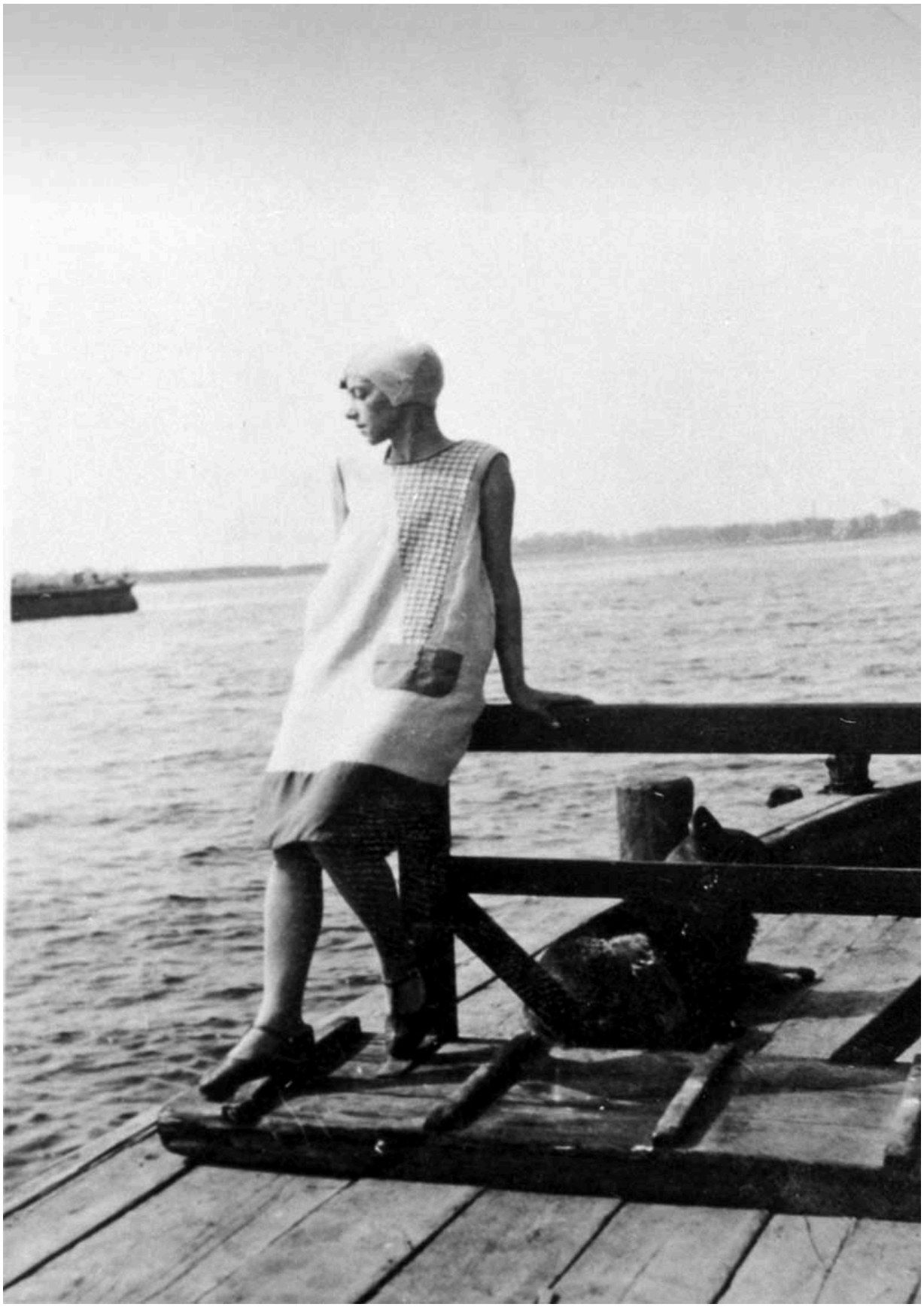
Prowincja

Do Szczekocin, małej miejscowości nad Pilicą, Strzemińskiego ściąga Adam Nowiński, entuzjasta nowej sztuki, dyrektor Gimnazjum Koedukacyjnego Wydziału Powiatowego Sejmiku Włoszczowskiego, w którym Władysław ma uczyć rysunku. Katia przyjedzie tu prosto z należącej teraz do niepodległej Łotwy pięknej Rygi, gdzie spędziła kilka miesięcy, może rok, może dłużej – trudno to dzisiaj ustalić. Z matką już się w każdym razie nie spotkała – Eugenia Wasiljewna zmarła w 1924 roku, niedługo przed przyjazdem córki – spędziła ten czas z ojcem i nastoletnią Wierą. Mikołaj prowadzi teraz kompanię spedycyjną Litchwerk i Kobro. Zawsze schludny i dobrze ubrany, ze zgrozą patrzy na marną garderobę córek i od razu wysyła je do krawcowej.

Zupa ryżowa, kotlety i kisiel, zupa ryżowa, kotlety i kisiel, zupa… – zaśmiewają się Katia z Wierą. Nika napisze po latach, że siostry układały zmyślone pięciodniowe menu, bo w tygodniu, gdy ojciec stołował się na mieście, zwalniały gosposię z obowiązku gotowania. Chodzą do kina, spacerują i zamiast zjeść obiad często wstępują do cukierni na ciastka, ale ojcu trzeba zawsze wyrecytować solidny jadłospis. W Szczekocinach największym rarytasem będą duże jabłka w cieście.

[^] Katarzyna Kobro, 1924 rok

Może ten elegancki beżowy kostium ze stójką i dopasowany kolorem kapelusik, w których pozuje do zdjęcia, ma na sobie także na ślubie. Bo okazało się, że aby dostać polskie obywatelstwo, Katarzyna musi wystąpić o nie w rodzinnym kraju i wziąć z mężem ślub kościelny w jego obrządku religijnym, czyli katolicki. Władysław Strzemiński przyjeżdża do Rygi latem i 29 lipca 1924 roku idą do ołtarza. Zaraz potem Katia zrzuca modny, ale jednak mieszczański kostiumik i na zdjęciach z poślubnych wakacji nad Zatoką Ryską wygląda już na artystkę: zaprojektowana przez nią lub przez męża luźna, workowata sukienka z geometrycznymi motywami, na głowie znowu ten jakby pływacki czepek. Na pewno robi wrażenie na awangardowych łotewskich artystach, bo oczywiście Strzemińscy zawierają na Łotwie liczne znajomości, czego efektem będzie wspólna wystawa Bloku i lewicowych Artystów Ryskich w Rydze. Katia pokazuje na niej nieznane dzisiaj *Konstrukcje*, a Strzemiński chwali się swoim indywidualnym osiągnięciem – monochromatycznymi obrazami unistycznymi.



[^] Katarzyna Kobro nad Zatoką Ryską, ok. 1924 roku

Po tym luksusowym antrakcie jadą do Szczekocin, gdzie mieszkają biednie; studnię mają na podwórku, za potrzebą muszą chodzić do wychodka, a zamiast powiedzieć gosposi, co chcą na obiad, muszą gotować sami. Ledwo wiążą koniec z końcem – większość nauczycielskiej pensji Władka wydają na materiały plastyczne, druk własnych wydawnictw, przesyłki, bilety kolejowe do Warszawy i Łodzi. Jakiś czas później, zapraszając Przybosia już do Koluszek, Strzemiński poprosi, by przywiózł własną poduszkę. Ale nic nie wskazuje na to, żeby Katarzyna bolała nad niedostatkiem. Lata w porewolucyjnej Rosji zrobiły swoje, rzeźbiarka mało dba o przyziemne sprawy.

„Czy ta kartofla szybko rozwarzy się?”[70] – pyta Katarzyna sklepikarkę, pewna, że już całkiem dobrze mówi po polsku. Na szczęście tutaj nikt jej nie wyzywa od kacapek. O artystycznym wykluczeniu też nie ma mowy, bo Strzemińscy są niesamowicie aktywni twórczo i organizacyjnie, ze swojej prowincji piszą do artystów awangardowych w całej Europie – od Jana Tschicholda po Bauhaus.

Po Szczekocinach będą Brzeziny, Żakowce pod Koluszkami, same Koluszki, które „wydały się matce niemal metropolią – pisze Nika. – Przyszło jej tu mieszkać cztery lata”[71]. Zenobia Karnicka mówi, że „prowincja mogła być szansą. Nie musiała oznaczać marginalizacji. Strzemiński w każdym środowisku, w jakim się znalazł, stawał w centrum”. On w centrum, a u jego boku Katarzyna Kobro. On bardziej widoczny, głośniejszy, bo publikuje i się wypowiada, ale mówi w imieniu obojga i wyraża wspólne poglądy.

Ich pierwsze lata w Polsce, pisze Zofia Baranowicz, „to lata początków naszej awangardy, szczupłej ilościowo, ale prężnej, bojowej i radykalnej, stosunkowo zwartej organizacyjnie mimo różnic w poglądach na istotę i zadania sztuki nowoczesnej. Były to również lata początków państwowości polskiej, kiedy nie istniały jeszcze wypracowane formy organizacyjne ani instytucjonalne, kiedy wszystkie kierunki plastyczne na

równych prawach toczyły walkę o swoje miejsce w państwie i społeczeństwie”[72].

„Można mówić – twierdzi Andrzej Turowski – o pewnym oportunizmie państwowym Strzemińskiego. Generalnie jednak artysta stworzył wokół siebie abstrakcyjną przestrzeń społeczną, próżnię polityczną, która z jednej strony korespondowała z pojęciem awangardowego uniwersalizmu, z drugiej – [z] przestrzenią rytmów jego kompozycji. Jedyną próbą jej konkretyzacji był zaprojektowany w 1929 roku i zbudowany w Koluszkach pomnik z białym orłem, monument rocznicowy, przypominający okolicznościowe dekoracje z czasów rewolucyjnych świąt radzieckich, a zarazem *hommage* dla niepodległego państwa polskiego”[73].

Strzemińscy często jeżdżą do Warszawy. Spotykają się z kolegami z Bloku w szarym od dymu papierosowego mieszkaniu Szczuki przy Wspólnej 39, w kawiarni Kresy na rogu Nowego Światu i Wareckiej albo w kawiarni Zjednoczonych naprzeciwko, w pracowni Pełczyńskiego na Szczyglej i w lokalu Polskiego Klubu Artystycznego w hotelu Polonia. Strzemiński z zapałem opowiada o rosyjskiej koncepcji „muzeów kultury artystycznej”. Marzy o stworzeniu takiego muzeum w Polsce, najlepiej w Warszawie. Trzeba przecież gromadzić dokonania awangardy, dokumentować je i pokazywać ludziom.

„Zaproponowałem założenie takiego muzeum ówczesnym członkom Bloku – opowiadał po latach Przybosiowi – lecz do skutku nie doszło, ponieważ Szczuka obawiał się gruntu fachowo-malarskiego, kultury malarskiej”[74]. Nie rozumieją się ze Szczuką także w innych sprawach, ale kultura malarska to punkt zapalny. Szczuka i Żarnowerówna chcą sztuki utylitarnej, a właśnie przed nią Strzemiński i Kobro uciekli z Rosji. Rozłam wisi w powietrzu. W listopadzie 1924 roku Władysław Strzemiński występuje z Bloku. A jak on, to pewnie i Kobro.

Dwa pokoiki na poddaszu w Szczekocinach zajmują książki i pisma w różnych językach. Wszystkie o sztuce nowoczesnej i typografii. Strzemiński dyskutuje z uczniami, prowadzi szkolny teatrzyk (wystawiają *Warszawiankę* Wyspiańskiego w scenografii w duchu kubizmu

przestrzennego), projektuje okładki do publikacji „Zwrotnicy”, obmyśla nawet plan przebudowy Szczekocin i regulacji Pilicy.

To w Szczekocinach Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński tworzą swoje najbardziej nowatorskie dzieła. On siedzi na podłodze na poduszce wypchanej morską trawą i maluje na opartym o ścianę płótnie, ona pochyla się nad kartką papieru i oblicza rzeźbę. Ustaliła już, że rzeźba musi wejść w przestrzeń i na odwrót i powinna być otwarta, nierozerwalnie związana z otoczeniem.

Skok w przestrzeń

„Matematyka – twierdzi Georges Vantongerloo – jest dla człowieka deską ratunku. Nie ma tam fantazji, anegdot, błąkania się w kole bez wyjścia. Dowód, kontrola, trwałość, wieczność. Żadnych izmów, tylko posuwanie się po linii prostej. Żadnych bredni, żadnych pięknych baśni opowiadanych przy kominku. Nic innego prócz tego, co tworzy ewolucję. Tworzyć, wykoncypować dzieło sztuki i następnie zmaterializować je za pomocą ścisłego środka, jakim jest matematyka”[75].

Belgijski artysta związany z awangardową grupą De Stijl jako jeden z pierwszych tworzy rzeźby i obrazy na podstawie ścisłych obliczeń.

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński również wykorzystują matematykę do tworzenia harmonii estetycznej. Oboje czują potrzebę budowy dzieła sztuki i w ogóle życia na racjonalnych, a więc obliczalnych zasadach. On wprawdzie dowodzi, że „obliczanie powinno iść w parze z intuicją (twórczość + system)”, a „wzajemne wspomaganie się jednej czynności przez drugą tworzy obraz”[76], Katarzynie jednak chodzi nie o płaski prostokąt płótna, ale o trójwymiarową rzeźbę, więc potrzebuje jasnej metody podziału linii i płaszczyzn – i znajduje ją w liczbie. „Rzeźba zwraca się do wszystkich ludzi i przemawia do nich w sposób jednakowy – twierdzi Kobro. – Jej mową jest forma i przestrzeń. Stąd wynika obiektywizm najekonomiczniejszego wyrazu formy. Nie ma kilku rozwiązań; jest jedno – najkrótsze i najwłaściwsze”[77].

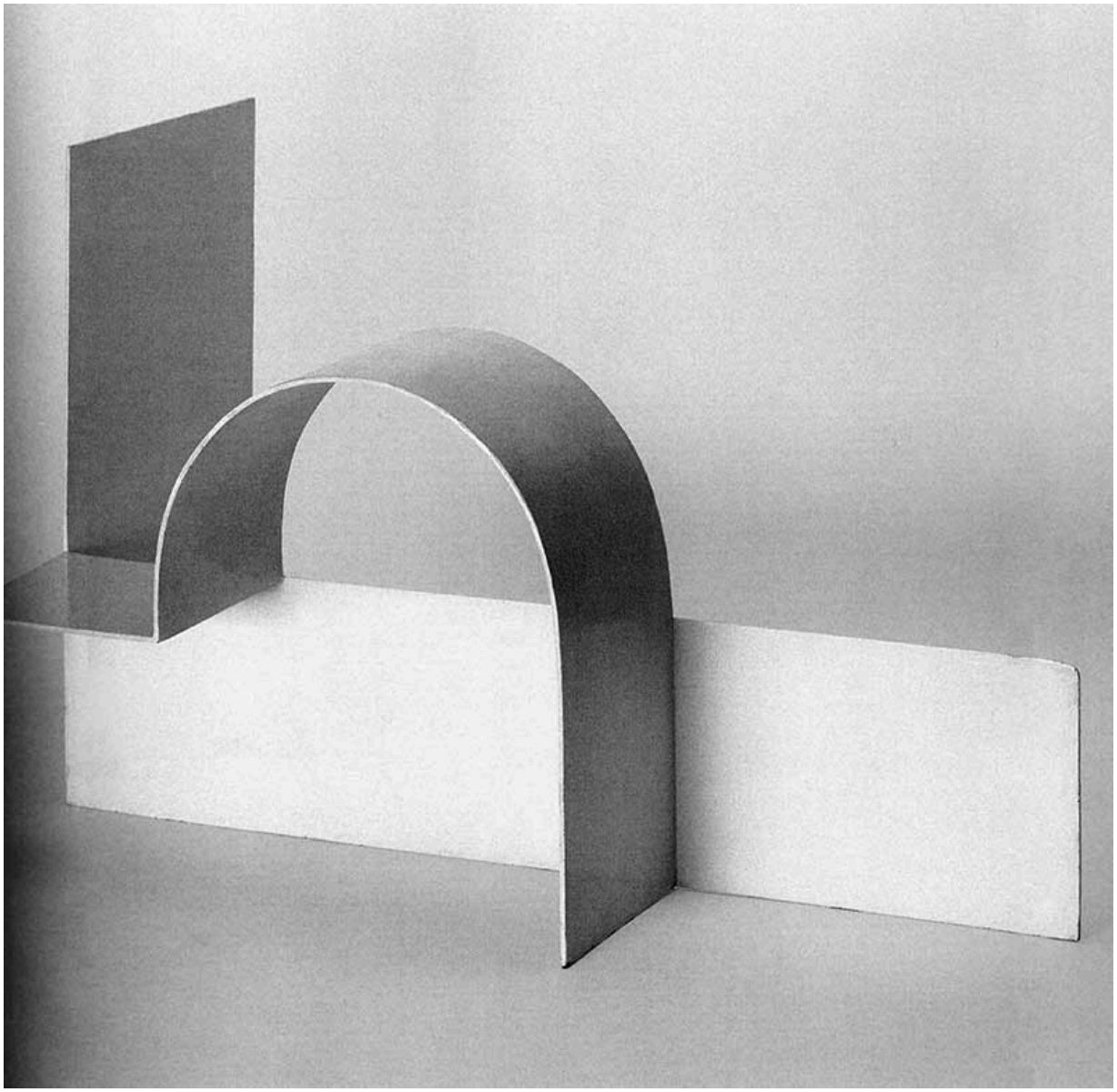
Fascynacja czasoprzestrzenią jest dość powszechna. Kiedy niemiecki matematyk Hermann Minkowski zdefiniował tak zwaną czasoprzestrzeń Minkowskiego jako przestrzeń czterowymiarową, w której trzy wymiary odpowiadają wymiarom przestrzeni, a czwarty – czasowi, kubiści, futuryści i konstruktywiści rzucili się eksploatować to zagadnienie. „Przestrzeń i Czas narodziły się nam w dniu dzisiejszym. Przestrzeń i Czas są jedynymi

formami, na których budowane jest życie – piszą rosyjscy artyści, bracia Antoine Pevsner i Naum Gabo, w *Manifeście realistycznym* z 1920 roku. – […] Odrzucamy bryłę (*objom*) jako formę przedstawiania przestrzeni. Przestrzeń nie może być mierzona bryłą, tak jak płynu nie da się mierzyć miarą linearną”[78].

Katarzyna Kobro wnikliwie analizuje zdobycze poprzedników i współczesnych sobie artystów. „Boccioni w swych rzeźbach futurystycznych pokazał nam drogę wyzwolenia rzeźby od ciężaru bryły – pisze. – Archipenko otworzył wnętrze bryły, zachowując jednak zamknięcie jej obwodu. Vantongerloo, wyczuwając konieczność harmonii i klasycyzmu nowoczesnego, buduje rzeźbę jako współstosunek kilku sześcianów, zamkniętych w ogólnym sześcianie obwodu. Van Doesburg w swoich nielicznych eksperymentach malarsko-architektonicznych zapowiedział rozwiązania przestrzenne w budowie rzeźby z płaszczyzn i brył, lecz to, co zapowiedział, nie było ani malarstwem, ani rzeźbą, ani architekturą. Nasuwało to jedynie pomysły tego, co można osiągnąć. Malewicz w swoich budowach dynamiczno-przestrzennych i w swoich rozważaniach teoretycznych podnosi zagadnienie równowagi rozmieszczenia ciężarów mas w przestrzeni. Jak był prorokiem malarstwa abstrakcyjnego, tak teraz w swoich rzeźbach architektonicznych zapowiada nową erę architektury wyrastającej z rzeźby współczesnej”[79].

Ona sama chce tworzyć rzeźby unistyczne, stanowiące jedność z przestrzenią. „Rzeźba unistyczna nie robi rzeźb – twierdzi. – Rzeźba rzeźbi przestrzeń, kondensując ją w granicach strefy rzeźbiarskiej”[80]. I Katarzyna znajduje metodę. „Sposobem, który nadaje rzeźbie jednolitość, nie zamykając jej, jest rytm obliczeniowy czasoprzestrzenny. Rytmem nazywamy uregulowaną kolejność następujących po sobie kształtów przestrzennych. Rytm rzeźby unistycznej jest skomplikowanym rytmem kształtów przestrzennych i płaszczyzn kolorowych. Uregulowanie ich następstwa polega na sprowadzeniu do jednakowego wyrazu liczbowego stosunków wzajemnych następujących po sobie kształtów. Sprowadzając zagadnienie do wyrazu liczbowego stosunków wielkości, następujących po sobie, robimy rytm rytmem otwartym, zdolnym do rozrastania się w obu

kierunkach: w stronę większych i w stronę mniejszych kształtów. Ten specyficzny rytm unizmu, rytm otwarty, stanowi wiązanie kształtów, jednocześnie wiążące je z przestrzenią. Rytm kształtów powiązanych wspólnością wyrazu liczbowego może się rozrastać w dowolnym kierunku, może do szeregu już istniejących kształtów włączyć nowe wielkości, których dzieło sztuki nie zawiera. Te nowe kształty, stanowiące logiczną konsekwencję szeregu kształtów już istniejących, jako jego dalszy ciąg, musimy umieścić w przestrzeni poza rzeźbą. W ten sposób rytm otwarty, rozpoczynając się w rzeźbie, wychodzi w przestrzeń i wiąże ją z rzeźbą”[81].



[^] Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna* (*3*), 1928 rok

Katarzyna jest ambitna, pewna siebie i swojej koncepcji i wie, co chce osiągnąć. „Nie należy zważać na to, co robi większość mniejszych rzeźbiarzy – powie – lecz brać pod uwagę jedynie zdobycze tych, którzy torują drogę”[82].

W 1925 roku Kobro tworzy swoją pierwszą kompozycję przestrzenną z giętej blachy polichromowanej. To jej „skok w przestrzeń”. Przez kolejne lata opracuje system oparty na złotym podziale i na ciągu Fibonacciego i zastosuje kolor, żeby rozbić bryłę, bo „im większa jest ilość kolorów

wprowadzonych do bryły, tym na większą ilość pierwiastków płaskich jest ona rozbita”[83]. Wnioski ze swoich poszukiwań zawrze w książce *Kompozycja przestrzeni*:

„1. Rzeźba stanowi część przestrzeni, warunkiem jej organiczności jest związek z przestrzenią.

2. Rzeźba nie jest kompozycją formy samej dla siebie, lecz kompozycją przestrzeni.

3. Energia kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny.

4. Źródłem harmonii rytmu jest miara, wynikająca z liczby.

5. Architektura organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni, stąd jej charakter kompozycji przestrzennej.

6. Architektura nie jest tylko projektowaniem wygodnie sfunkcjonalizowanych mieszkań.

7. Architektura wymaga całkowitego związku; rozmieszczenia rzeczy utylitarnych, wynalazków konstrukcyjnych, jakości barwy i kierunku kształtów, które same unoszą i kierują rytmem życia człowieka w architekturze.

8. Strona druku jest kolejnością następujących po sobie (w miarę czytania treści) jednostek przestrzennych (powierzchni zadrukowanych), dlatego powinna być uregulowana podług miary i liczby”[84].

Strzemiński napisze do Przybosia o Georges’u Vantongerloo: „Nie wiem, czy pisałem do Pana, że do tej książki [*Kompozycja przestrzeni*] przysłał Vantongerloo fotografie swoich rzeźb i że on w 1929 roku robi to, co żona robiła w 1926”[85].

Nr inw. 70

INSTYTUT PROPAGANDY SZTUKI
POD OPIEKĄ MINISTERSTWA W. R. I O. P. I MINISTERSTWA SPRAW WEWN.

Lublin (45)

SALON PLASTYKÓW

ZWIĄZKÓW ZAWODOWYCH POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Kat: Prowincja i zagr.

KRAKÓW
LWÓW
ŁÓDŹ
POZNAŃ
WARSZAWA

STYCZEŃ
1936

PRACOWNIA ZBIORÓW SPECJALNYCH
BIBLIOTEKA INSTYTUTU SZTUKI
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

WARSZAWA, KRÓLEWSKA 13, PL. J. PIŁSUDSKIEGO

[^] Okładka katalogu wystawy Salonu Plastyków w Instytucie Propagandy Sztuki, 1936 rok. Na następnej stronie zamieszczona w nim reprodukcja *Kompozycji przestrzennej (8)* z 1932 roku

„Przestrzeń w dziełach twórców międzynarodowej awangardy przestała być pustką rozciągającą się wokół przedmiotów, której rola ograniczała się do wywołania relacji optycznych istniejących między nimi, czy też uchwycenia różnicy między poszczególnymi planami a płaszczyzną tła – pisze Janusz Zagrodzki. – Jest zarazem nieporuszona i pełna ruchu, wydaje się żyć i oddychać, bezforemna, choć jest źródłem wszystkich form, bezimienna, choć jest początkiem wszystkiego, co posiada nazwę. Przez nią wszystkie struktury uzyskują znaczenie, wyrażają uniwersalne życie, które przez nie przepływa. Nie jest już otoczką utworzoną wokół przedmiotów, lecz ich esencją, uzasadnieniem istnienia form i podziałów wewnętrznych. Właśnie tak rozumiana przestrzeń stała się podstawą budowy rzeźb Katarzyny Kobro”[86].

Kobro Katarzyna — „Kompozycja przestrzenna"
Związek łódzki

[^]

Plagiat

Po rozstaniu z Blokiem Katarzyna i Władysław nawiązują współpracę z grupą młodych warszawskich architektów, którym przewodzi Szymon Syrkus – projektant po zagranicznych studiach w Wiedniu, Grazu, Rydze i Moskwie, który zdobywał doświadczenie w biurach projektowych i na budowach w Berlinie i w Paryżu; był też w Weimarze i poznał założyciela Bauhausu Waltera Gropiusa. Strzemińscy szczególnie zaprzyjaźniają się z architektem Bohdanem Lachertem. Zatrzymują się u niego, kiedy przyjeżdżają do Warszawy, i zostawiają u niego swoje prace, bo ciągłe wożenie i wysyłanie obrazów i rzeźb na wystawy za dużo kosztuje. Zimą 1926 roku biorą udział w Międzynarodowej Wystawie Teatralnej w Nowym Jorku z architektami i byłymi blokistami – Janem Golusem, Karolem Kryńskim, Marią Nicz-Borowiakową, Aleksandrem Rafałowskim, Henrykiem Stażewskim i Stanisławem Zalewskim.

Koncepcja Katarzyny Kobro podoba się architektom; jej rzeźba, pisze krytyk Andrzej Osęka, „jest otwarta, łączy się z otoczeniem, stanowi jego nierozerwalną całość. Nie akcentuje jakiegoś punktu w trzech wymiarach organizowanych przez siebie, równomierna i bezośrodkowa, statyczna, absolutnie harmonijna. Jej jedynym działaniem jest przejrzysty, logiczny podział przestrzeni. Owe budowle – rzeźby unistyczne – to przecież architektura. Naturalną ich konsekwencją powinno być praktyczne zastosowanie osiągniętych rezultatów; bowiem wszystkie cechy tej metody organizowania przestrzeni (statyczność, bezośrodkowość, powiązanie z otoczeniem) w oczywisty sposób odpowiadają wymaganiom, jakie stawiamy architekturze”[87].

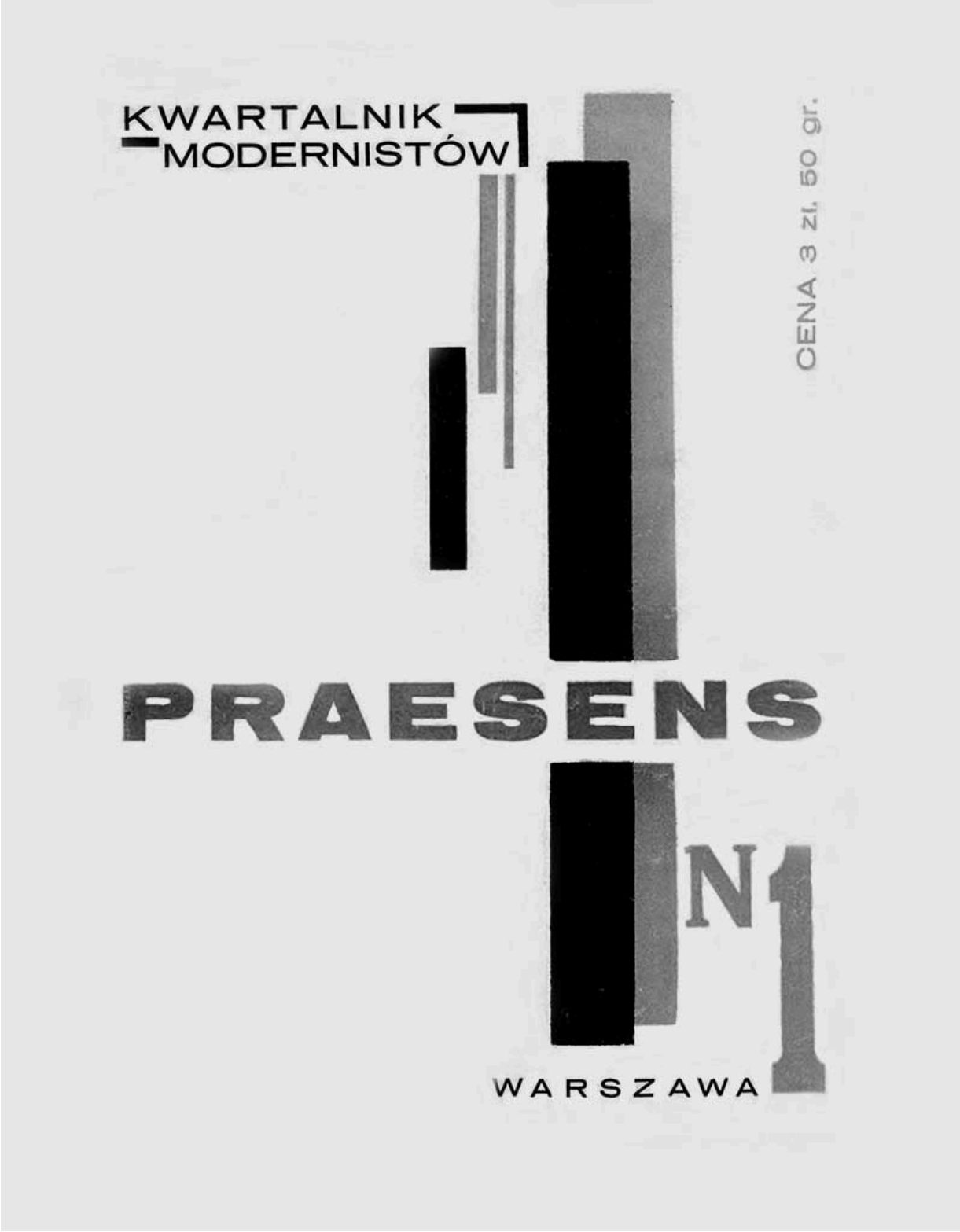
W myśl zasady, że obiekt funkcjonalny powinien być „wyrazem dążeń do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa”[88], na szkielecie jednej ze swoich rzeźb Katarzyna opracuje *Projekt przedszkola funkcjonalnego*.

Jest wtedy w ciąży, projektuje pewnie także z myślą o własnym dziecku. Trzydzieści kilka lat później Andrzej Osęka napisze: „Kompozycja budowli przejrzysta, funkcjonalna, znakomicie obliczone proporcje – oto rezultat doświadczeń wyniesionych z rzeźb unistycznych, zamiast ściany – tafla szkła, budowa otwiera się do słońca”[89].

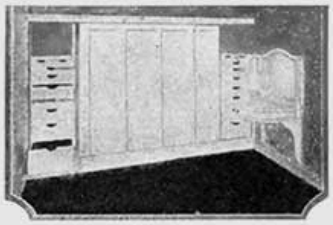
Rozpalony dyskusjami ze Strzemińskimi i zachwycony kompozycjami Kobro, Szymon Syrkus przyswaja sobie ich teorie. „Dzieło architektoniczne – pisze – stapia się z otaczającą przestrzenią. Można by zaryzykować stwierdzenie, że przechwytuje ono niejako przestrzeń zewnętrzną. Architekt funkcjonalizuje ją, to znaczy przeznacza każdej z części ściśle przeznaczone zadania. Funkcjonalizm przestrzeni, przenikającej do wnętrza budynku, jest rodzajem nut. W każdym budynku życie codzienne odgrywane jest według tej partytury. Kompozycja nowoczesnego budynku opiera się na nowej koncepcji stosunku architektury do przestrzeni. Architektura minionych epok zamykała przestrzeń w bryle. Nowa architektura: odważna kompozycja sieci dróg pozwala uniknąć poziomego i pionowego uszeregowania brył. Technika współczesna daje architektowi możność uruchomienia elementów tworzących bryłę, pozwala nawet na częściowe jej usunięcie. Otwarte wnętrze, dzięki uruchomieniu przesłon, stopi się w jedną całość z otaczającą przestrzenią. W ten sposób przestaje istnieć tradycyjny zamknięty prostopadłościan budynku. Płaszczyzny ścian zewnętrznych i otwory okienne stają się elementami zmiennymi, a więc wtórnymi. Jedynymi elementami stałymi będą słupy konstrukcyjne”[90].

Kiedy architekci założą grupę Praesens, Katarzyna Kobro szybko do niej przystąpi. Strzemiński także, choć nieco później. Dobrze mieć platformę do prezentacji swoich dzieł i poglądów, a taką zapewnia „Praesens, kwartalnik modernistów”, redagowany przez Szymona Syrkusa, Henryka Stażewskiego i Helenę Niemirowską – narzeczoną, potem żonę Syrkusa i jego partnerkę w pracy. Program wydaje się w porządku. Henryk Stażewski pisze: „Malarstwo i rzeźba bez związku z architekturą są dziś nie do pomyślenia i nie mają najmniejszej racji bytu”[91], a Szymon Syrkus dodaje: „Nie idzie nam o formę, lecz o architekturę, o nowe prawa

kompozycyjne budowania aparatów mieszkaniowych i aparatów życia kolektywnego”[92]. Strzemińskim jeszcze nie zapala się czerwona lampka, chociaż z czasem właśnie ten utylitaryzm zniechęci ich do architektów. Praesens chce projektować funkcjonalne budynki, wnętrza, meble i sprzęty na podstawie analizy trybu życia człowieka i rozpoznania jego potrzeb. Kobro i Strzemiński myślą inaczej – architektura powinna być „regulatorem rytmu życia społecznego i indywidualnego”[93].

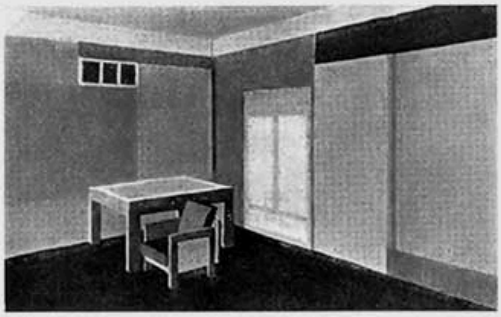


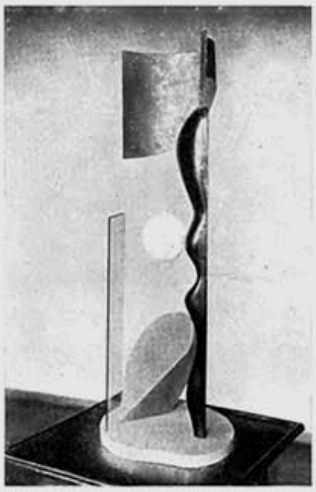
[^] „Praesens, kwartalnik modernistów” 1926, nr 1, okładka i s. 20;
na s. 20 m.in. *Rzeźba abstrakcyjna* (*3*) Katarzyny Kobro z 1924 roku



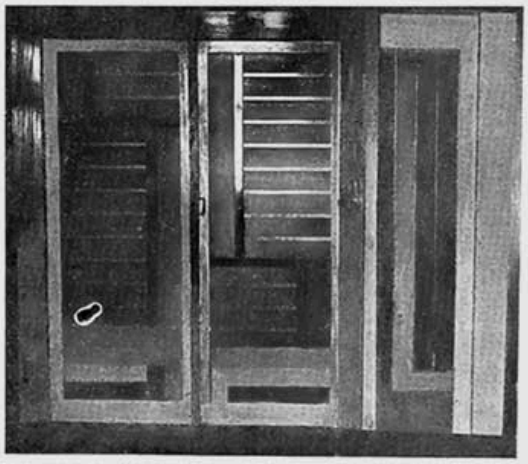
9.7 Szafa do ubrań, system „White"
8. Szafa kuchenna, system „Kitchen Maid"

H. STAŻEWSKI
Wnętrze

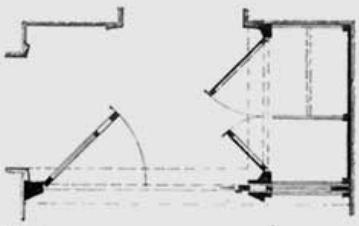




K. KOBRO-STRZEMIŃSKA



Przegródka



S. SYRKUS
H. STAŻEWSKI

Rzut

[^]

Na razie jednak łączą siły. „Architekci i malarze grupy Praesens – czytamy w ogłoszeniu w pierwszym numerze czasopisma – wykonują wszelkie roboty w zakres architektury i malarstwa wchodzące, a więc: projekty parceli osiedli podmiejskich; projekty i budowę domów miejskich i podmiejskich wraz z całkowitym urządzeniem i malowaniem wnętrz; projekty i budowę wystaw i pawilonów wystawowych; dekoracje teatralne i kinematograficzne; oraz wszelkie prace z zakresu grafiki: układy druk. ogłoszeń, reklamy, plakaty, ilustracje, okładki do książek”[94].

Pierwsza wystawa Praesensu ma miejsce w dolnych salach warszawskiej Zachęty. Wstęp do katalogu piszą Strzemiński i Syrkus. Katarzyna Kobro wystawiła tam obrazy na szkle, dekoracje teatralne, rzeźby, rzeźby w drzewie i rzeźby przestrzenne. „Bezcelowe są te »rzeźby« – stwierdza ówczesny krytyk – choćby zwane przestrzennymi, jeśli są czymś w rodzaju bezużytecznych aparatów, zlepkiem różnych części instalacyjnych dzwonków elektrycznych etc. Lepiej już skonstruować aparat, który coś ilustruje (np. zasady fizyki) lub do czegoś służy. Rzeźba zaś polega ponoć na modelowaniu bryły i na nadawaniu jej pewnej zdecydowanej formy”[95].

Katarzyna wciąż musi wyjaśniać, że to nieprawda. „Dla ludzi niezdolnych do myślenia pojęciami uogólnionymi – zawsze rzeźba pozostanie pomnikiem, popiersiem portretowym, wspomnieniem. I przed tą rzeźbą będą stali z belferskim palcem wskazującym, długo i rozwlekle tłumacząc, że… Czy rzeźba ma być najwyższym wysiłkiem artystycznym, czy też dalszym ciągiem i uzupełnieniem abecadła dla pożytku i skretynienia maluczkich?

Narzucanie rzeźbie tematu pouczającego od razu z góry przesądza jej los nieudanych kształtów. Temat dyktuje wówczas charakter formy, zniekształca proporcje, wkrada się w poszczególne fragmenty, rozkłada i uniemożliwia doskonałość formy. Staje się ciężarem ciągnącym w dół – ku przezwyciężonym formom sztuki. Zadaniem rzeźby nie jest lepienie takich lub innych figurek. Istotnym podłożem rzeźby jest przestrzeń i operowanie tą przestrzenią, organizacja rytmu proporcji, harmonia formy, związanej z przestrzenią.

Rzeźba powinna być projekcją organizacyjnych i technicznych możliwości epoki. Nasze miasta duszą się przez brak organizacji i planowej rozbudowy. Nasze rzeźby na placach stoją jak kamienie przydrożne i wyrzuty sumienia ku czci i ozdobie tego chaosu.

Moja rzeźba nie jest tym, czego by chcieli w swych salonach zbankrutowani i spatynowani fabrykanci. Nie jest konserwacją i brudną patyną na symulowanych antykach.

Rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznym, laboratoryjnym organizowaniem metod rozwiązania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania miasta, jego funkcjonalnego organizmu, wynikającego z realizacyjnych możliwości współczesnej sztuki, nauki i techniki, powinna być wyrazem dążeń, zmierzających do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa”[96].

Wspólnie z Praesensem udaje się wreszcie Strzemińskim ściągnąć do Warszawy Kazimierza Malewicza, który zatrzyma się w mieście na blisko miesiąc. Nie było mu łatwo dotrzeć do Polski. Od lat starał się o wyjazd za granicę, ale władze sowieckie skutecznie mu go uniemożliwiały. Marzył o Paryżu, ale niestety na marzeniach miało się skończyć. W 1922 roku jego prace pokazywano na wystawie młodych artystów rosyjskich w galerii Van Diemen w Berlinie, on sam jednak tam nie dojechał. Nie dojedzie też na Biennale w Wenecji w 1924 roku ani rok później na słynną wystawę sztuki dekoracyjnej w Paryżu, ani na wystawę w Hanowerze. Wysyłanie kolejnych podań o zorganizowanie wystawy zagranicznej i pomoc w sfinansowaniu wyjazdu przypomina walenie głową w mur. Odpowiedź jest zawsze ta sama: załatwione odmownie. W końcu Malewicz prosi już tylko o zgodę na pieszą wędrówkę do Paryża przez Warszawę i Berlin. Oblicza, że jeśli wyruszy 15 maja, dojdzie do Paryża 1 października. Tam sprzeda swoje prace i za zarobione w ten sposób pieniądze wsiądzie do pociągu do Rosji, by 1 grudnia być z powrotem w kraju. Wreszcie dostaje pozwolenie na wyjazd jako reprezentant Instytutu Kultury Artystycznej w Leningradzie i na początku marca 1927 roku przyjeżdża do Warszawy.

Jest wernisaż, odczyt i bankiet w Polskim Klubie Artystycznym. Mistrz gęsto zawiesza obrazami ściany małych sal, żeby pokazać ewolucję od

kubizmu do suprematyzmu. Robi nawet na miejscu kopie prac, których nie udało mu się przywieźć. Pokazuje cały przekrój swojej twórczości – od wczesnych obrazów przez kompozycje suprematystyczne i architektony, czyli trójwymiarowe gipsowe modele idealnych konstrukcji, aż po tablice teoretyczne. Odczyt pod tytułem *Analiza współczesnych kierunków artystycznych* wygłasza po polsku.

„Drogi Misza – pisze do Matiuszyna – pokazałem twoje tablice razem z moimi, cieszyły się one dużym zainteresowaniem. Ach, co za wspaniałe względy. Sława spływa jak deszcz. Zawróciły mnie one na właściwą drogę”[97]. Tą wystawą i wykładem Malewicz zamyka wizytę w Warszawie i udaje się do Berlina, gdzie pokazuje cały swój dorobek na Grosse Berliner Kunstausstellung, a następnie jedzie odwiedzić Bauhaus w Dessau i muzeum w Hanowerze. Udany pobyt w Niemczech przerywa jednak niespodziewane wezwanie do powrotu do kraju. Malewicz wie, że nie może się ociągać. 5 czerwca pospiesznie wsiada w pociąg, chociaż jego prace ciągle jeszcze są na berlińskiej wystawie.

Zaraz po wyjeździe mistrza z Warszawy Władysław Strzemiński pokazuje w Polskim Klubie Artystycznym własne obrazy i wygłasza manifest swojej koncepcji artystycznej *Unizm i dualizm w sztuce*.

W kolejnych latach Katarzyna Kobro wystawia na I Salonie SAP (Stowarzyszenia Architektów Polskich) w Warszawie, na Salonie Modernistów, na Salonie Jesiennym w Paryżu i na drugiej wystawie grupy Praesens w Poznaniu, po której giną jej rzeźby, akurat te, których zdjęcia planowała zamieścić w *Kompozycji przestrzeni*.

„Żony rzeźby, które były na wystawie w Poznaniu, poginęły – pisze Strzemiński w liście do Przybosia. – Były wystawiane jako wystawa Praesensu. Teraz na wszystkie listy odpowiedzi nie było, dopiero dziś otrzymałem, że oddane były do biura przewozowego w swoim czasie dla przewiezienia do PWK pod N-[…], tj. że ani palcem nie ruszą dla ich odszukania, zwrotu. To znaczy, że wszystko chcieliby zdusić, zdławić, zamordować. […] Oni okradli w Praesensie jej rzeźby, stawiali, kładli, obracali i z tego robili swoje architektury, a teraz ich nie obchodzi los tych rzeźb. Miały być w książce reprodukowane”[98].

Relacje między Strzemińskimi a architektami są coraz bardziej napięte. W maju 1929 roku biorą razem udział w Powszechnej Wystawie Krajowej w Poznaniu, gdzie Szymon Syrkus prezentuje Pawilon Nawozów Sztucznych, o którym Strzemiński pisze, że to „powiększona rzeźba żony z małymi zmianami”[99]. Dalsza współpraca wydaje się wykluczona.

„My z żoną widocznie Praesens rozbijemy i [zorganizujemy] nową grupę na szerszych zasadach łączenia całej nowoczesności – poezja, plastyka, architektura. Czy Pan chce do nas do grupy?”[100] – pyta Strzemiński Przybosia. Poeta jest chętny. Dołączają do nich także Henryk Stażewski i Jan Brzękowski. Powstaje grupa „a.r.”.

„Nadzwyczaj nas, i żonę, i mnie cieszy, że jesteśmy w jednej grupie, że Pan do nas przystąpił – pisze Strzemiński do Przybosia w grudniu 1929 roku. – Musimy wyprowadzić nową sztukę z tego stanu zamierania, w jakim była od 3–4 lat. Uważam, że ten stan był wynikiem rozerwania się jej na niepowiązane ze sobą gałęzie poezji i plastyki zamiast wiązania się, jako wspólnego zjawiska, fenomenu społecznego”[101].

Wracając po latach do koncepcji Katarzyny Kobro i jej przełożenia na architekturę, Julian Przyboś napisze w 1966 roku w artykule *Rzeźba napowietrzna*: „Działalność artystyczna Katarzyny Kobro zbliżyła rzeźbę do architektury, ale zgoła inaczej, niż to od dawna postulowano. Rzeźby jej nie stały się dodatkiem czy częścią składową architektury, ale jakby były jakąś architekturą: z takich kompozycji czystej przestrzeni architekci mogliby czerpać natchnienie do projektów swoich budowli. Dalszy ciąg idei widzę w koncepcji architektury otwartej Oskara Hansena. A jej konsekwencję absolutną w architekturze, która – podobnie jak rzeźba Kobro stała się zaprzeczeniem bryły – stanie się przeciwieństwem pojęcia domu jako przestrzeni zamkniętej; w architekturze więc, w której znikną ściany”[102].

Złe miasto

Łódź ma opinię złego miasta. Niebezpiecznego. Ale oboje Strzemińscy lubią do niej przyjeżdżać – z Koluszek mają blisko, wpadają coraz częściej, nawiązują znajomości. Myślą o tym, żeby tu zamieszkać, znaleźć pracę – i miejsce dla Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej grupy „a.r.”, bo snobistyczna Warszawa kręci nosem i nie chce przyjąć zbiorów. „Oni tam tylko umieją: intrygi, udawać elegantów i blagować – narzeka Strzemiński w liście do Przybosia. – Niechlujni snobistyczni intryganci. Dół, do którego spływa blaga zachodu i lenistwo wschodu. Nikt nic nie umie, każdy udaje. Brak doskonałości”[103].

Do popierającego pomysł utworzenia muzeum Witolda Kajruksztisa pisze: „Czasami mnie wprost dziwi i ja nie jestem w stanie zrozumieć tego ich idiotyzmu, gdyż muzeum jest jedynym sposobem, [by] jako tako utrwalić nową sztukę w jej rozciągłości, bez kompromisów i rozmaitych innych rodzajów kontrabandy (plakaty, kioski wystawowe, malowanie pokojów), jak to robią malarze z Praesensu. Oni myślą, że w ten sposób cichaczem przemycą uznanie dla nowej sztuki. Ale w rzeczywistości z tego będzie to samo, co było w Rosji – czasowe uznanie i całkowite zapomnienie, gdyż Nowa Sztuka powinna wystąpić otwarcie, z twarzą odsłoniętą, stanąć bez maski i domagać się uznania nie za pożyteczność, lecz za wyższość”[104].

Ta złożona z darowizn kolekcja to prawdziwa *idée fixe* Władysława Strzemińskiego, Katarzyny Kobro pewnie też. Wciągają do spółki Przybosia, Brzękowskiego, Stażewskiego. Przekonują, namawiają, korespondują z Pietem Mondrianem, Theo van Doesburgiem, Georges’em Vantongerloo, Filippo Tommaso Marinettim, Kazimierzem Malewiczem i wieloma innymi. Znajomości Henryka Stażewskiego i Jana Brzękowskiego w Paryżu są nieocenione, ale całą sprawą zawiaduje

Strzemiński, który razem z Kobro decyduje, czy dany twórca im pasuje czy nie. Artyści nawet chętnie przysyłają swoje prace. Katarzyna i Władysław trzymają je w mieszkaniu w Koluszkach. Coraz częściej myślą o Łodzi.

Łódzkie środowisko artystyczne jest według Strzemińskich nawet lepsze niż w Krakowie i o niebo mniej zepsute i zmanierowane niż w stolicy. Miasto ma dobre tradycje – w latach 1919–1921 działała tu założona przez Mojżesza Brodersona grupa twórców awangardowej literatury i sztuki żydowskiej Jung Jidysz, która wydawała pismo „Jung Jidysz" i inne publikacje (m.in. tomiki poezji, w których tekst był równie ważny jak oprawa plastyczna), organizowała wieczory poetyckie i wystawy (m.in. Salon futurystów, kubistów i prymitywistów) i założyła kabaret Ararat. Kabaret nadal działa, szmoncesy Dżigana i Szumachera powtarza cała Łódź, a nawet cała Polska, bo komicy dużo podróżują. A młodzi łódzcy malarze zakładają Zrzeszenie Artystów Plastyków.

Atmosfera polityczna też jest sprzyjająca. „Rozwijający się ruch robotniczy w tym mieście osiągnął największe nasilenie w latach dwudziestych – notuje Stefan Wegner. – W 1927 roku w wyborach do Zarządu Miejskiego Łodzi zwyciężył blok lewicy. W magistracie uzyskali przewagę przedstawiciele PPS – Polskiej Partii Socjalistycznej. Nowy zarząd podjął szereg działań na rzecz sanacji miasta i ożywienia jego życia kulturalnego"[105].

Bardzo pomocny okazuje się Przecław Smolik – niedoszły historyk sztuki, etnograf, literat i lekarz, który na początku lat trzydziestych pełni funkcję naczelnika Wydziału Oświaty i Kultury w magistracie Łodzi. Minich napisze o nim, że „odznaczał się silną indywidualnością i tym rodzajem dynamizmu, co pozwala narzucać wiarę otoczeniu"[106]. „Pierwszorzędny kompromisowiec"[107] – mówi o nim Strzemiński, który już od 1929 roku rozmawia ze Smolikiem o umieszczeniu we właśnie otwieranym Miejskim Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów kolekcji grupy „a.r.". Sztuka nowoczesna dostaje zielone światło.

24 czerwca 1930 roku Strzemiński pisze do Przybosia: „W Łodzi w muzeum otrzymaliśmy jako grupa »a.r.« miejsce na zbiory sztuki nowoczesnej. W ten sposób dochodzi do skutku to, o czym malarzom

mówiłem od 1923 roku i wciąż bez skutku z powodu ich ociężałości, ciasnego karierowiczostwa i półczarnej elegancji. Z zagranicy mamy 4 obrazy Charchoune'a i 1 obraz Garcii. Z polskich malarzy na razie Grabowski, Borowiakowa, Zalewski. Te 9 obrazów już oddane do muzeum łódzkiego, w tych dniach będą oprawione i umieszczone na osobnej ścianie, a w miarę dostarczania dalszych dostaniemy salę i dwie. To dajemy jako depozyt grupy »a.r.«, tzn. że możemy wycofać i przenieść do innego miasta.

Dziś pisał Stażewski, że otrzymał list od Brzękowskiego, dla tych zbiorów otrzymał obrazy Prampoliniego, Arpa i Maxa Ernsta. W tych dniach do muzeum będą obrazy Stażewskiego i Czyżewskiego. Zwróciłem się do Żarnowerówny o obrazy Szczuki.

Chodzi o to, że Peiper ma rysunek (nie pamiętam, czy obraz) Kurta Schwittersa, ale z nim jak pies z sianem. Gdyby to było możliwe, dobrze by [było], gdyby Pan, przejeżdżając przez Kraków, od niego wycyganił ten obraz i przywiózł do Koluszek, a ja bym oddał do muzeum"[108].

Pod koniec sierpnia Henryk Stażewski przyjeżdża do Koluszek z obrazami zebranymi w Paryżu i w Warszawie. „Mamy teraz już 17 obrazów – pisze Strzemiński – w tym 8 zagranicznych: Arpa (1 relief) nadzwyczaj dobry […]. Torres-Garcia 1 obraz (dobry), Prampoliniego – 1 obraz (futuryzm), Charchoune – 4 obrazy (kubizmy, średnie) i 9 polskich, w czym ciekawe Czyżewskiego: wielopłaszczyznowy, w którym dystansuje futurystów, i *Głowa* z 1920, w której robi to, co Picasso w 1926. W ogóle nowoczesne malarstwo polskie wcale nie jest złe i może dotrzymać kroku Zachodowi"[109].

Tymczasem zielone światło zmieniło się już na żółte, ale Strzemińskiego to nie zraża. „Teraz – pisze – w magistracie łódzkim kłopot wobec zbytniej nowoczesności, jakiej się nie spodziewali, obawa i chęć przewlec sprawę do nadchodzących w październiku wyborów, ażeby w ten sposób uniknąć z mojej strony nacisku, by przyspieszyć otwarcie sali sztuki nowoczesnej. Obiecano nam za granicą jeszcze sporo ciekawych obrazów. Umowa była, że magistrat łódzki daje nam lokal, a my jako depozyt dajemy dzieła sztuki nowoczesnej. Teraz się boją i starają przewlec. Ażeby im dodać odwagi

i odebrać możność cofnięcia się, prosiłbym Pana, o ile Pan może, o umieszczenie w prasie wzmianek o tworzących się w Łodzi zbiorach sztuki nowoczesnej (współdziałanie grupy »a.r.« i magistratu Łodzi) i o ich dodatnim znaczeniu dla rozwoju sztuki w Polsce. Ton tych wzmianek pochwalny lub entuzjastyczny. O wahaniach i obawie magistratu łódzkiego nic. Tylko pochwały za inicjatywę itp. Te wzmianki proszę nadesłać do mnie. Z takim materiałem tak na nich nacisnę, że nabiorą odwagi i we wrześniu nastąpi otwarcie. Ponieważ te trudności są natury przejściowej (nie zasadniczej) i […] wiem, że się je przezwycięży, dlatego proszę Pana o całkowitą dyskrecję w tej sprawie. Każdy tak jest przyzwyczajony do niepowodzeń nowej sztuki, że najmniejsze nawet pozory zniechęcają. Mogą np. zniechęcić Brzękowskiego, który się wciąż obawiał, że to jest rzecz nierealna. Dlatego pożądane jest, by Pan o tym nikomu nie mówił. Tylko wzmianki o mającym się otworzyć… itp. Niechęci z ich strony nie ma, tylko jest obawa, wystarczy ich ośmielić".

Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej po raz pierwszy udostępniono publiczności 15 lutego 1931 roku w siedzibie muzeum w ratuszu przy placu Wolności 1, w tak zwanej sali sztuki nowoczesnej. Tego samego dnia w imieniu grupy „a.r." Władysław Strzemiński podpisał umowę o przekazaniu liczącej dwadzieścia jeden dzieł kolekcji w depozyt muzealny. To dopiero początek, sprawdzony zespół nadal zbiera prace w kraju i za granicą. W 1939 roku kolekcja liczy minimum sto dwanaście dzieł, w tym oczywiście obrazy Strzemińskiego i rzeźby Kobro. To w dużej mierze dzięki Strzemińskim Łódź ze „złego miasta" staje się „miastem awangardy".

„Strzemińskiego poznałem w 1931 roku – wspomina Stefan Wegner. – Historia znalezienia się Władysława Strzemińskiego w Łodzi wyglądała mniej więcej w ten sposób, że jako młodzi plastycy założyliśmy Zrzeszenie Artystów Plastyków i nawiązaliśmy kontakty z władzami miasta, bardzo życzliwe kontakty – i udało się nam przy pomocy władz ściągnąć do Łodzi Strzemińskiego i Hillera. […] Jeden i drugi dostał pracę i mieszkanie […] i miało to dla Łodzi kolosalne znaczenie"[110].

Strzemińscy przeprowadzają się jesienią 1931 roku. Katarzyna już wcześniej znalazła pracę w łódzkiej szkole, do której dojeżdżała z Koluszek. Międzywojenna Łódź to miasto pokryte sadzą, pełne spalin i smrodu fabrycznych ścieków. Wciąż się rozrasta – przy krzyżujących się prostopadle wąskich ulicach od frontu stoją wprawdzie kamienice, ale na ciemnych podwórzach i otwartych placach pod kominami manufaktur tłoczą się biedne drewniane domy robotników fabryk włókienniczych. Z tym smutnym pejzażem kontrastują okazałe rezydencje fabrykantów i ich ogrody za wysokimi parkanami.

Marian Minich tak wspomina swój pierwszy spacer po Łodzi w połowie lat trzydziestych: „wykręcałem sobie nogi, krocząc po kocich łbach, wybojach i dziurach wąskich, długich ulic, gdzie zastygały warstwy czarnego, lepkiego błota, obok cuchnących kanałów i rynsztoków formowanych przez liszajowate kamienice i małe drewniane domki. Obserwowałem nędznie wyglądający tłum przewalający się z pośpiechem po Piotrkowskiej, nad którą wlokły się pędzone zimnym grudniowym wiatrem ciemnobure dymy. Warkotały ciężarowe auta, turkotały ładowne wozy, dzwoniły i dźwięczały żelazem tramwaje, wraz z zapadającym zmierzchem budziły się i sygnalizowały migotem liczne kolorowe reklamy. W bocznych ciemnych zakamarkach atakowały przechodnia znienacka zmiennymi napięcia metalicznych, białych i błękitnawych uderzeń rozjarzone światła fabryczne. Czarne miasto dygotało, pomrukiwało, trzęsło się warsztatami pracy, kontrastami oślepiających błysków okien i głębiami cieni, jak w pryzmatach ponurego kalejdoskopu”[111].

Katarzyna Kobro darzy Łódź pewną sympatią. Nika Strzemińska pisze: „Swój stosunek do Łodzi matka porównywała z tym, jaki żywi niejeden leciwy małżonek do swojej starej, nieurodziwej, ale kochanej żony. Choć czasem z przyjemnością spogląda na ładne, zgrabne dziewczyny, trudno mu wyobrazić sobie życie w ich towarzystwie”[112].

Strzemiński pragnąłby jednak miasta sfunkcjonalizowanego. W latach trzydziestych opracowuje projekt zakładający radykalną transformację struktury urbanistycznej Łodzi. „Olbrzymie środki włożone w wybudowanie Łodzi zostały zużyte nieracjonalnie i w sposób sprzeczny

z potrzebami dobrze zorganizowanego miasta przemysłowego – pisze. – Warunki historyczne rozwoju Łodzi sprawiły, że każda z jej dzielnic jest »kwestią« urbanistyczną, jest zagadnieniem wymagającym rozwiązania. Lecz tego rozwiązania nie da się osiągnąć bez równoczesnego rozwiązania wszystkich dzielnic otaczających. Nawet luksusowe mieszkania śródmieścia wychodzą częścią okien na cuchnące, pełne cienia, wilgoci, bakterii gnilnych i chorobowych podwórza-korytarze, a drugą – na zakurzoną, zadymioną i pełną hałasu ulicę. Żaden plutokratyczny »luksus« w takim otoczeniu nie zmieni warunków niehigienicznych na higieniczne. Żadne szerokie słoneczne okna itp. zdobycze nowoczesnego budownictwa nie naprawią sytuacji, gdyż poza oknami pozostają wciąż ten sam dym, zanieczyszczone powietrze – wciąż ta sama rzeczywistość Łodzi. A cóż mówić o budowlach położonych na Bałutach lub we wschodniej części miasta, gdzie zła sytuacja urbanistyczna pomnożona jest o nędzę mieszkaniową. Oczyszczenie powietrza w dzielnicach mieszkaniowych może być osiągnięte tylko przez przeniesienie fabryk na wschód, a dzielnic mieszkaniowych na zachód miasta. Ale to już dotyczy nie tylko fabryk śródmieścia, lecz wkracza w zagadnienie zachodniej dzielnicy przemysłowej (przy dworcu kaliskim) – a więc wymaga reorganizacji planu miasta jako całości. […] Ze względów materialnych racjonalniej jest wybudować nową Łódź, niż ponosić podwójne koszty na zburzenie i wybudowanie nowego miasta na ruinach starego”[113].

Nowe miasto powinno powstać na planie równoległym, a każda jego część powinna mieć określoną funkcję. Projekt *Łódź sfunkcjonalizowana* zostanie opublikowany w 1947 roku.

Bauhaus

Strzemińskim marzy się szkoła na miarę niemieckiego Bauhausu, tylko lepsza. Władysław też chce powiązać sztukę nowoczesną z rzemiosłem, modą i drukiem, z całym życiem, ale w swoim autorskim programie nauczania stara się pogodzić osiągnięcia Bauhausu ze zdobyczami rosyjskiej awangardy. Praca pedagogiczna jest dla Strzemińskich nie tylko źródłem utrzymania, ale też prawdziwą pasją. Katarzyna najwyraźniej ma do niej dryg – uczennice ją lubią, absolwentki zatrzymują na ulicy, żeby chwilę porozmawiać. Władysław uczy od przyjazdu do Polski, ona zaczyna, gdy w miarę dobrze opanuje polski. W Szkole Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach uczą już wspólnie – i odnoszą spore sukcesy.

„Wszyscy znają prace Bauhausu – donosi pismo »Architektura i Budownictwo« w 1931 roku. – Mało natomiast wiadomo o trwającej od kilku lat analogicznej pracy w szkole przemysłowej w Koluszkach. Zawdzięczając kierownictwu artystycznemu wybitnego teoretyka i plastyka Władysława Strzemińskiego oraz p. K. Kobro, osiągnięto tam wyniki pod względem plastycznym wyższe niż w Bauhausie, ponieważ oparte o ścisłą naukę formy nowoczesnej, która znalazła swój wyraz w ściśle u nas opracowanym programie”[114].

[^] Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński z uczennicami Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach, lato 1930 roku

To wcale nie czcza gadanina – tylko skala i zasięg mniejsze niż w przypadku Bauhausu.

Program nauczania obejmuje podstawy – rozmieszczenie płaszczyzn i linii na płaszczyźnie, kompozycję podziałów płaszczyzny, tworzenie monogramów, naukę o kolorze, fakturze malarskiej i fakturze materiałów – i bardziej skomplikowane kwestie: kompozycję architektoniczną oraz analizę form przedmiotów i figury ludzkiej według zasad kubizmu analitycznego.

Tego samego roku po wystawie wyrobów przemysłu artystycznego i przedmiotów codziennego użytku w Warszawie w gmachu szkół zawodowych przy ul. Górnośląskiej 31 krytyk Konrad Winkler wygłasza peany na cześć Strzemińskich i chwali prace koluszkowskich uczennic.

Pisze: „Zadania wprowadzenia nas w ten nowy świat sztuki zdobniczej i użytkowej podjęła się skromna szkoła rzemiosł i przemysłu artystycznego w Koluszkach, gdzie kierownictwo artystyczne spoczywa w rękach znanego malarza i teoretyka sztuki, Władysława Strzemińskiego, i jego żony, Katarzyny Kobro-Strzemińskiej. W przeciągu kilku lat praca ich nad artystycznym wyrobieniem młodocianych adeptów i adeptek dokonała zaiste cudów – czego dowodem wystawa wyrobów tej szkoły […] pokaz obejmuje w dziale krawiecczyzny damskiej nader ciekawe, bo całkowicie na nowych zasadach skomponowane, modele sukien i okryć kobiecych i dziecinnych – w dziale zaś galanterii i przemysłu artystycznego monogramy, nakrycia, szale, poduszki, narzutki itp. […] Zdobnictwo to […] wypowiada się przy pomocy form na wskroś abstrakcyjnych, a głównym motywem kompozycji jest dostosowanie faktury i materiału do stworzonego obiektu użytkowego. Kompozycja we właściwy sposób zbudowana, jest więc symfonią form i barw oderwanych, podległych jednak prawom z istoty tej kompozycji wypływającym”[115].

Mimo sukcesów Strzemińscy wciąż borykają się z codziennymi problemami – kryzys dotyka także szkolnictwo, dyrekcja często zalega z wypłatą pensji, trzeba ratować się pożyczkami od znajomych i przyjaciół. „Zarząd Macierzy Szkolnej (szubrawcy, kolejarze) w dalszym ciągu uprawia politykę przymusowych oszczędności dla nauczycieli – donosi Strzemiński Przybosiowi – tj. wypłacają najwyżej ⅓ pensji. To, co dostaję w Gimnazjum, wystarcza na przeżycie […] – tj. 320–350 zł. […] Dziś grono nauczycieli ogłosiło strajk”[116].

W samej pracy też nie jest różowo – bywa, że po każdej lekcji Strzemiński bierze „kogutka” na ból głowy. Ten najpopularniejszy w międzywojennej Polsce środek przeciwbólowy, którego recepturę opracował płocki farmaceuta Adolf Gąsecki, to prawdziwy nałóg Katarzyny i Władka. Zresztą cała Polska łyka „kogutki”, choć pewnie nie co godzinę – w kinach przed seansami puszcza się reklamę, w której Adam Aston śpiewa:

Gdy ci w głowie szumi wódka „Miro”,
Masz ból głowy, zębów, grypę też,

Przyjmij „kogutka”, a wnet troski zginą,
Więc po niego do apteki spiesz.
Słynne są „kogutki” Gąseckiego,
Zna je wszędzie cały kraj.
Noś je wciąż przy sobie,
Świetne są w chorobie,
Proszek ten to życia raj[117].

Strzemińscy nie bez powodu mają migreny – chciałoby się Bauhausu, w Koluszkach czy gdzie indziej, ale skąd wziąć budynek i zabezpieczenie finansowe?

W lutym 1930 roku Strzemiński pisze do Przybosia: „W sprawie posady na Śląsku. Dziwne, bo ja od dwóch lat kombinowałem, by Pana ściągnąć tutaj, a Pan tymczasem to samo mnie. Zakrawało, że tutaj będę mógł Szkołę Przemysłową poważnie organizować, ale teraz już nic z tego. W gimnazjum widocznie dostanie[118] kat. C. Kwalifikacje mam, opinie mam pierwszorzędne. Znajomości i w razie potrzeby protekcję w Ministerstwie [w] Departamencie Szkolnictwa Średniego znajdę. Ale chodzi o to, że już od przyszłego roku szkolnego widocznie zakładam w Łodzi swoją szkołę artystyczną. Magistrat dał trzy sale, program szkoły (typ Bauhausu z odchyleniami) zatwierdzony przez Jastrzębowskiego. Teraz z nim sprawa o subsydium na szkołę. Pierwszy rok będzie widocznie bardzo trudny (i materialnie, i organizacyjnie). Boję się. Ale ktokolwiek do kogokolwiek przyjdzie, albo góra, albo Mahomet. W każdym razie prosiłbym Pana dowiedzieć się o możliwościach na Śląsku. Boję się małej liczby uczniów i bankructwa w środku roku”[119].

Bauhausu w Łodzi jednak nie będzie. Obiecany lokal zostanie przeznaczony na mieszkanie. Strzemińskiemu uda się za to sporo zdziałać w Publicznej Zawodowej Szkole Dokształcającej nr 10, którą kieruje od 1931 roku i gdzie z zapałem naucza zasad drukarstwa funkcjonalnego. By ratować kiepską opinię szkoły, zaprasza do współpracy artystów – Stefana Wegnera, Karola Hillera i Zenobiusza Poduszkę.

„Do szkoły tej uczęszczała młodzież pracująca – pisze Anna Wegner-Sumień, córka Stefana Wegnera – czeladnicy z różnych zawodów

rzemieślniczych: drukarze, introligatorzy, malarze ścienni, grawerzy, jubilerzy itp. W trzyletnim programie nauczania-dokształcania – obok przedmiotów zawodowych prowadzonych przez nauczycieli zawodu, majstrów rzemieślniczych, został wprowadzony program plastyczny: rysunek, kompozycja form plastycznych, historia sztuki, liternictwo, projektowanie. Jak na ówczesną szkołę zawodową był to program unikalny, początkujący zastosowanie form sztuki nowoczesnej do potrzeb życia codziennego – np. kompozycji plakatu, reklamy, druków, książki itp. Nie zawsze jednak znajdował zrozumienie wśród właścicieli zakładów pracy, z których rekrutowali się uczniowie tej szkoły. Wprowadzenie nowych zasad kompozycji drukarskiej opartych na funkcjonalnym układzie tekstu, uzyskanym dzięki podziałowi płaszczyzn zróżnicowanych pod względem wielkości i kształtu poprzez zblokowanie liter, było dla ówczesnego odbiorcy czymś zupełnie nowym – i bardzo kontrowersyjnym.

W 1934 roku w oparciu o prace uczniów Strzemiński i Wegner opracowali i wydali *Druk funkcjonalny*, a w 1937 roku Stefan Wegner wydał *Zasady kompozycji drukarskich*. Po wojnie opracowania te znalazły się w bibliotece Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i były wykorzystywane w ćwiczeniach z liternictwa ze studentami tej uczelni”[120].

Młodzież jest zdolna i chętna do pracy, a zaplecze techniczne szkoły na tyle dobre, że w pracowni zecerskiej uczniowie składają druki na zamówienie Związku Zawodowego Artystów Plastyków – zaproszenia, plakaty, legitymacje i tym podobne – i na miejscu je drukują. Ich litografie trafiają na wystawy i do pism.

Łódzcy artyści robią, co mogą, żeby sztuka nowoczesna trafiła pod strzechy. W szkole fryzjerskiej Bolesław Hochlinger uczy analizy kubistycznej, a Cech Fryzjerów wykonuje nawet fryzury według rysunków uczniów. „Świetna wystawa – wspomina Stefan Wegner. – To było również zastosowanie sztuki nowoczesnej do potrzeb życia”[121].

Katarzyna Kobro pracuje w liceum gospodarczym i szkole gospodarczej. Prowadzi zajęcia z estetyki wnętrz – przekłada zasady kompozycji na praktyczne aspekty życia, uczy, jak urządzić dom, jak nakryć do stołu.

Wśród jej uczennic są panienki z ziemiańskich rodzin, które po szkole wyjdą za mąż, i dziewczęta przygotowujące się do pracy w hotelach czy pensjonatach. Dzięki Kobro poznają podstawy sztuki nowoczesnej i zyskają wiedzę na temat nowoczesnego urządzania wnętrz.

Naga

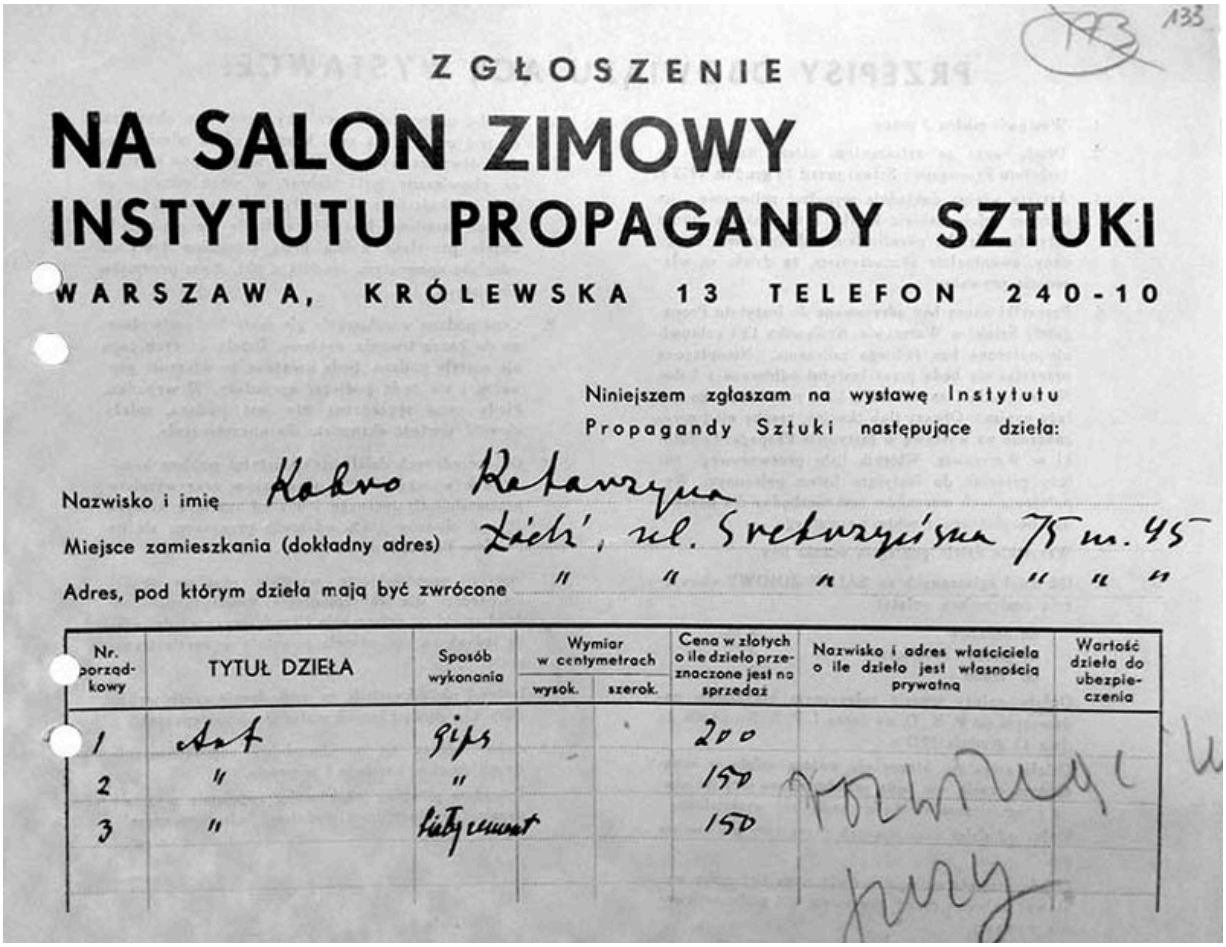
Dziewczyna na schodach oblewa się rumieńcem – młoda kobieta z umazanymi gliną rękami, która otworzyła jej drzwi, jest zupełnie naga[122]. Uczennica Strzemińskiego spuszcza wzrok i ledwo słyszalnym szeptem wyjaśnia, że przysłano ją ze szkoły z dokumentami, żeby pan profesor podpisał… Jest tam – naguska wskazuje w stronę uchylonej kotary. Strzemiński siedzi przy stole pod oknem i rysuje. Lubi widok, który tu mają, w liście do Przybosia napisze nawet, że przypomina mu „jakieś pejzaże górskie lub kaniony”[123]. Trzeba wyobraźni artysty, żeby mieć takie skojarzenia, gdy się patrzy z poddasza kamienicy przy 6 Sierpnia 22, w samym centrum Łodzi, gdzie w powietrzu ciągle unosi się sadza, a nocą ciemność rozbłyska światłami fabryk. Mieszkają tu od niedawna. Miejsce – duży pokój z wydzielonym kącikiem kuchennym – jest zdaniem Strzemińskiego dobre. „W tamtym było tak źle, że obawiałem się, że będę miał suchoty – skarży się Przybosiowi. – Lepki brud i na schodach, i w pokoju”[124].

Naga kobieta wraca do swojej części pokoju, gdzie stoi duża metalowa balia z gliną. To stały element skromnego wyposażenia ich mieszkań – kiedy się przeprowadzają, zawsze biorą ze sobą tę balię. Katarzyna zdejmuje z rzeźby wilgotną szmatę i z powrotem bierze się do pracy – modeluje nagą kobiecą postać. Czy portretuje samą siebie? W aktach Kobro z tego okresu widać jej własne pozy – charakterystyczne wygięcie tułowia, odchylenie głowy, podparcie się na ręku. Wystarczy popatrzeć na zdjęcia: Katarzyna ma w sobie jakąś niefrasobliwość i nonszalancję, a zarazem alienację. Na fotografiach grupowych – jak ta z lata 1930 roku z uczennicami Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach czy ta z uroczystości przyznania Strzemińskiemu nagrody w 1932 roku – widać

jej osobność i dystans. Siedzi charakterystycznie wygięta albo skulona. Skulone są też niektóre wyrzeźbione przez nią akty.

Co ciekawe, te zwarte kubistyczne bryły zdają się zaprzeczać poglądom autorki na rzeźbę. „Czy Kobro tworzyła akty wbrew swoim teoriom, czy może stworzyła teorie wbrew samej sobie?”[125] – pyta historyczka sztuki Izabela Kowalczyk. „Proces rzeźbienia nagiego człowieka wywołuje emocje fizjologiczne czy seksualne – wyjaśnia artystka w odpowiedzi na ankietę Abstraction-Création z 1933 roku. – Rzeźbię z natury tak, jak idzie się do kina, żeby lepiej wypocząć. Lubię się zabawiać, poprawiając to, co nie zostało ukończone w jakimkolwiek kierunku sztuki dawnej”[126].

Jej akty nie są więc zaprzeczeniem jej poglądów, tylko przerywnikiem w intensywnej pracy nad koncepcją rzeźby otwartej. Podobnie Strzemiński traktuje malowanie pejzaży morskich czy miejskich. „Te pejzaże morskie i łódzkie, jakie wystawiałem we Lwowie, nie świadczą o moim odejściu od abstrakcji w sztuce i zbliżeniu się do »rzeczywistości« – wyjaśnia Strzemiński w dyskusji z Leonem Chwistkiem na łamach »Formy« w 1935 roku – malowałem je wypoczynkowo, gdyż wymagają mniejszego wysiłku. Nie myślę, by powtarzanie rzeczywistości było bliższe życia niż przetwarzanie rzeczywistości i jej organizowanie. Czy bliższe życia jest opowiadanie o jego wypadkach, czy poszukiwanie praw i zasad kierujących wypadkami? Dziś potrzebne jest nie bierne uleganie i powtarzanie rzeczywistości, lecz jej przetwarzanie”[127].



ZGŁOSZENIE

NA SALON ZIMOWY
INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI

WARSZAWA, KRÓLEWSKA 13 TELEFON 240-10

Niniejszem zgłaszam na wystawę Instytutu Propagandy Sztuki następujące dzieła:

Nazwisko i imię Kobro Katarzyna

Miejsce zamieszkania (dokładny adres) Łódź, ul. Sterlingowska 75 m. 45

Adres, pod którym dzieła mają być zwrócone " " " " " "

Nr. porządkowy	TYTUŁ DZIEŁA	Sposób wykonania	Wymiar w centymetrach		Cena w złotych o ile dzieło przeznaczone jest na sprzedaż	Nazwisko i adres właściciela o ile dzieło jest własnością prywatną	Wartość dzieła do ubezpieczenia
			wysok.	szerok.			
1	Akt	gips			200		
2	"	"			150		
3	"	kolor cement			150		

[^] Zgłoszenie na wystawę Salonu Zimowego Instytutu Propagandy Sztuki w 1933 roku; Katarzyna Kobro zgłosiła trzy akty

Katarzyna Kobro dąży do przetwarzania i organizowania rzeczywistości, ale w swoich aktach zawiera cenną wizję kobiecego ciała, propozycję rozumienia miejsca aktu w sztuce – i może także informację o sposobie, w jaki postrzega samą siebie.

„W tradycyjnym akcie ciało kobiece wystawione jest na pokaz – pisze Kowalczyk – wywoływać ma choć cień erotycznej przyjemności. Inaczej dzieje się w aktach Katarzyny Kobro, gdzie pojawiają się niewygodne, jakby wymuszone pozycje.

Akt (*2*) (1925), podobnie zresztą jak akty z 1948 roku, zdaje się chować przed widzem. To postać, która umyka przed jego spojrzeniem, chowa się przed nim. Pozostaje więc przymus bycia obiektem i niechęć do bycia oglądaną. Te szarpiące się, szamotające się akty być może najpełniej oddają

ambiwalentny stosunek Kobro do ciała – z jednej strony potrzebę jego eliminacji w »poważnej« sztuce, a z drugiej – niemożność ucieczki od niego. Akty te pozostają całkowicie obojętne wobec widza: sprawiają wrażenie zatopionych w swoich myślach, kontemplujących własne jestestwo. Nie tylko formalnie zamknięte są same w sobie i ku sobie skierowane. Istnieją niezależnie od całej otaczającej rzeczywistości, próbując się od niej odciąć, zamknąć. Dlaczego postacie te nie mają twarzy? Czyżby Kobro zdawała sobie sprawę z istnienia kobiety poprzez milczenie, nieoznaczalność?”[128]

Katarzyna przygląda się sobie, mocniej uciska twardniejącą glinę i nakrywa ją szmatą. Na dzisiaj wystarczy. Trzeba umówić odlewnika. Po wypolerowaniu rzeźba nabierze zmysłowej gładkości.

Nagroda

Afera na całą Łódź, może i na całą Polskę. Na pierwszych stronach gazet nagłówki: GORSZĄCA AWANTURA W RADZIE MIEJSKIEJ. UROCZYSTE POSIEDZENIE ZAKŁÓCONE SKANDALEM. P. DOBROWOLSKI USUNIĘTY PRZEZ WOŹNYCH Z GALERII DLA PUBLICZNOŚCI. NIEPRZYTOMNE BREDNIE MALARZA. P. DOBROWOLSKI MOTYWUJE SWOJE WYSTĄPIENIE W RADZIE MIEJSKIEJ. NALEŻNA ODPRAWA. LAUREAT ŁODZI WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI ODPIERA DEMAGOGICZNE ATAKI I WYPADY.

Pod koniec lat dwudziestych Zarząd Miejski w Łodzi ufundował nagrodę za wybitne osiągnięcia w dziedzinie nauki, literatury i sztuki. W poprzednich latach otrzymali ją Aleksander Świętochowski, Julian Tuwim, Zofia Nałkowska i Aleksander Brückner. W 1932 roku o nagrodę toczy się prawdziwa wojna. Prasa łódzka pyta miejscowych artystów o preferencje. Malarz Maurycy Trębacz wysuwa własną kandydaturę. Poeta Marian Piechal twierdzi, że w robotniczym mieście najważniejszy jest aspekt społeczny, i nawołuje: „Nagródźcie łódzką nagrodą jakiegoś pacyfistę, projektodawcę domów robotniczych albo wynalazcę szczepionki przeciwgruźliczej”[129].

Władysław Strzemiński optuje za wykluczeniem z konkursu artystów warszawskich. Znowu robi sobie wrogów. „Łódź jest dostatecznie dużym miastem, aby być w stanie decydować o kierunku rozwoju artystycznego – mówi. – Obecnie mamy wiele rzeczy do przeciwstawienia Warszawie. Mamy w muzeum Bartoszewiczów kolekcję sztuki nowoczesnej, jedną z największych w Europie. Nie mamy tak stęchłej atmosfery artystycznej, jaka wytworzyła się w Warszawie wskutek przewagi pseudonarodowej demagogii Skoczylasa i Stryjeńskiej i zalizanego malarstwa Pruszkowiczów. Hasło »Łódź dla Łodzi« zacieśnia zakres wpływów artystycznych naszego miasta. Nie o to chodzi, by Łódź izolowała się

w swoich granicach, lecz o to, by wywierała wpływ na zewnątrz. Związek z Europą mamy ściślejszy niż Warszawa i dlatego Łódź ma nie mniejsze niż Warszawa prawo decydowania o tym, co jest wartościowym w sztuce”[130].

Zdaniem Strzemińskich twórczość artystów związanych z warszawskim „Rytmem” to epigonizm i najgorsze zło. Katarzyna Kobro nazwie ją sztuką hitlerowską.

„Za zasługującego na nagrodę uważam tego artystę – dodaje Strzemiński – który przez wysoki poziom swoich prac i działalność artystyczną potrafi wywrzeć dodatni wpływ na rozwój całej sztuki polskiej. Takich artystów dziś Łódź nie posiada”.

Czy przez skromność nie wskazuje siebie albo żony? Czy nie przychodzi mu do głowy, żeby jak Trębacz wysunąć własną kandydaturę? Kiedy się okazuje, że Strzemiński jest brany pod uwagę jako kandydat do nagrody, Katarzyna i Władysław są zdumieni. Nawet nie marzą o wygranej, chociaż byłoby to świetne usankcjonowanie sztuki nowoczesnej. I oczywiście przydałyby się im pieniądze.

Komitet nagrody jest ogólnopolski, zasiadają w nim profesorowie z Krakowa, Warszawy, Poznania – Ignacy Pieńkowski, Wojciech Jastrzębowski i Michał Sobeski – mecenas Rafał Kepner i ławnik Przecław Smolik z magistratu, Karol Stryjeński z Instytutu Propagandy Sztuki, Stefan Wegner z ZAP oraz krytycy Mieczysław Sterling i Mieczysław Wallis. Po latach Wallis wspomina: „Na długo przed posiedzeniem Komisji Przecław Smolik pisał do mnie długie listy, w których już wtedy wysuwał kandydaturę Strzemińskiego. W listach pełno było wymyślań na łódzką kołtunerię, która prawdopodobnie będzie oponować przeciwko tej kandydaturze. Później pamiętam posiedzenie jury – debaty były gorące, namiętne, trwały wiele godzin. Ścierały się różne poglądy, różne orientacje artystyczne, różne interesy, wysuwano różne kandydatury. Przedstawiciele magistratu łódzkiego początkowo popierali kandydaturę Maurycego Trębacza, malarza bardzo zacnego, […] autora obrazów rodzajowych w stylu, powiedzmy, jeszcze z okresu szkoły krakowskiej. Akademia Krakowska wysuwała kandydaturę Wyczółkowskiego, zwolennicy sztuki nowoczesnej – Strzemińskiego. Kandydatura Strzemińskiego w końcu

przeszła nie dlatego, że większość jury sympatyzowała ze sztuką nowoczesną, ale dlatego, że Strzemiński był związany z Łodzią, a więc ze względu na patriotyzm lokalny”[131].

Posiedzenie komitetu było burzliwe – głosowano aż trzy razy. W trzecim głosowaniu Strzemiński dostał sześć głosów, a Wyczółkowski cztery.

„Szanowny Panie! – pisze Strzemiński do Przybosia. – Osłabienie fizyczne, a zwłaszcza nagroda, która była dla mnie dużą niespodzianką, doprowadziły mnie do takiego stanu zdrowia, że nic do Pana nie pisałem”[132].

O zwycięstwie dowiedział się przez telefon – akurat był w pawilonie IPS-u w parku Sienkiewicza. Bolesław Utkin zapamiętał, że „niebawem nadeszła Katarzyna Kobro i podzielała wielką radość swego męża”[133].

Strzemińscy mają dobry moment – niedawno zaproszono ich do międzynarodowej grupy abstrakcjonistów Abstraction-Création, założonej w Paryżu przez Theo van Doesburga, Auguste’a Herbina, Jeana Héliona i Georges’a Vantongerloo. Do grupy należą także m.in.: Henryk Stażewski, Albert Gleizes, František Kupka, Piet Mondrian, Hans Arp, Naum Gabo, Alberto Magnelli, Barbara Hepworth, Ben Nicholson, Kurt Schwitters, Wassily Kandinsky i Paule Vézelay. Abstrakcjoniści zwierają szyki przeciw rosnącym wpływom surrealistów.

Władysław Strzemiński, być może wraz z żoną, zostaje także zaproszony do założonej przez Kurta Schwittersa grupy „neue werbegestalter”, która zrzesza projektantów, grafików i typografów. Czołową postacią jest tam Jan Tschichold, wybitny niemiecki grafik i typograf, twórca legendarnego podręcznika nowoczesnego projektowania graficznego. Strzemiński zna i ceni autora *Nowej typografii*. „Tschicholda przeczytałem – pisze do Juliana Przybosia. – Główna myśl, że układ powinien być wynikiem treści, że dawniejsze piśmiennictwo było dla głosu i deklamacji, a teraz dla wzroku i łapania wzrokiem, i wiązania wzrokiem. Wprost rozczulająca jest jego solidność i cierpliwość w opracowaniu każdego szczegółu, każdego rozwiązania zagadnienia drukarskiego”[134].

Tej zimy wizytę w Łodzi składa Antoine Pevsner, rzeźbiarz, pionier rosyjskiego konstruktywizmu, zwolennik obliczeń matematycznych

w sztuce, który od 1923 roku mieszka w Paryżu, a od 1930 jest obywatelem Francji. Zwiedza łódzkie muzeum, ogląda Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej. Dwadzieścia pięć lat później Przyboś napisze do Brzękowskiego: „Słyszę, że Pevsnera pokazują w Musée de L'Art Moderne, tego Pevsnera, który przyjeżdżał do Łodzi podpatrywać Kobro i Strzemińskiego”[135]. Tylko kto w Łodzi wie, że Kobro i Strzemiński to tacy światowcy, i to podpatrywani przez sławy z zagranicy?

25 maja 1932 roku idą do gmachu rady miasta, na uroczystość wręczenia nagrody, wystrojeni, jakby chcieli pokazać strasznym mieszczanom, że żadne z nich dziwolągi. Zamiast skórzanej marynarki i kraciastej koszuli z kołnierzem *à la* Słowacki Władysław ma na sobie garnitur, klasyczną koszulę i krawat. Katarzyna jest elegancka, wręcz wytworna we wzorzystym płaszczu, dużym naszyjniku i starannie dobranym nakryciu głowy, z kopertową torebką w dłoni. Wszystko przebiega zgodnie z planem. Władysław mówi: „Dziękuję za zaszczyt, jaki mnie spotkał […]. W dalszym ciągu w miarę moich sił i możliwości będę walczył o ten rodzaj i typ sztuki, jaki jest najbardziej odpowiedni dla obecnej epoki”[136].

Ale nagle na sali zaczyna się ruch, pojawiają się transparenty. „Na galerię wtargnęła grupa młodych ludzi z łódzkim malarzem Władysławem Dobrowolskim na czele. Krzyczeli: »Precz z bolszewizmem w sztuce, precz z żydokomuną, precz z trucicielami polskiej sztuki!«. Hasła te widniały też na transparencie – wspomina Stefan Wegner. I dodaje: – Reprezentujący sztukę tradycyjną łódzcy plastycy długo nie mogli się pogodzić z przegraną swojego kandydata, Maurycego Trębacza. Dlatego atakowali komisję nagrody, Zrzeszenie Artystów Plastyków, Wegnera i samego Władysława Strzemińskiego”[137].

[^] Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński podczas uroczystości wręczenia Strzemińskiemu Nagrody Artystycznej Miasta Łodzi, 25 maja 1932 roku

Incydent zostaje zażegnany, Katarzyna siada bliżej męża. Ale to nie koniec skandalu. „Nazajutrz od samego rana telefony – wspomina Wallis. – Coście zrobili, przyznaliście nagrodę człowiekowi zupełnie nieznanemu, który na dodatek nie jest malarzem. W prasie i w prywatnych dyskusjach atakowano wtedy nie tylko Strzemińskiego, ale również jury. Uważano, że to jakieś nieporozumienie, pomyłka”[138].

W prasie wrze: „Nagroda, stypendium czy zaopatrzenie inwalidzkie?”[139] – pyta krakowski miesięcznik. Strzemiński ripostuje, mobilizuje kolegów do obrony – nie tyle własnej osoby, ile sztuki nowoczesnej.

„A teraz sprawa pilna – pisze do Przybosia – posyłam wycinki z pisma i prosiłbym Pana o napisanie dobrej odpowiedzi Dobrowolskiemu, tj. raczej nie Dobrowolskiemu, lecz artykułu likwidującego Dobrowolskiego”[140].

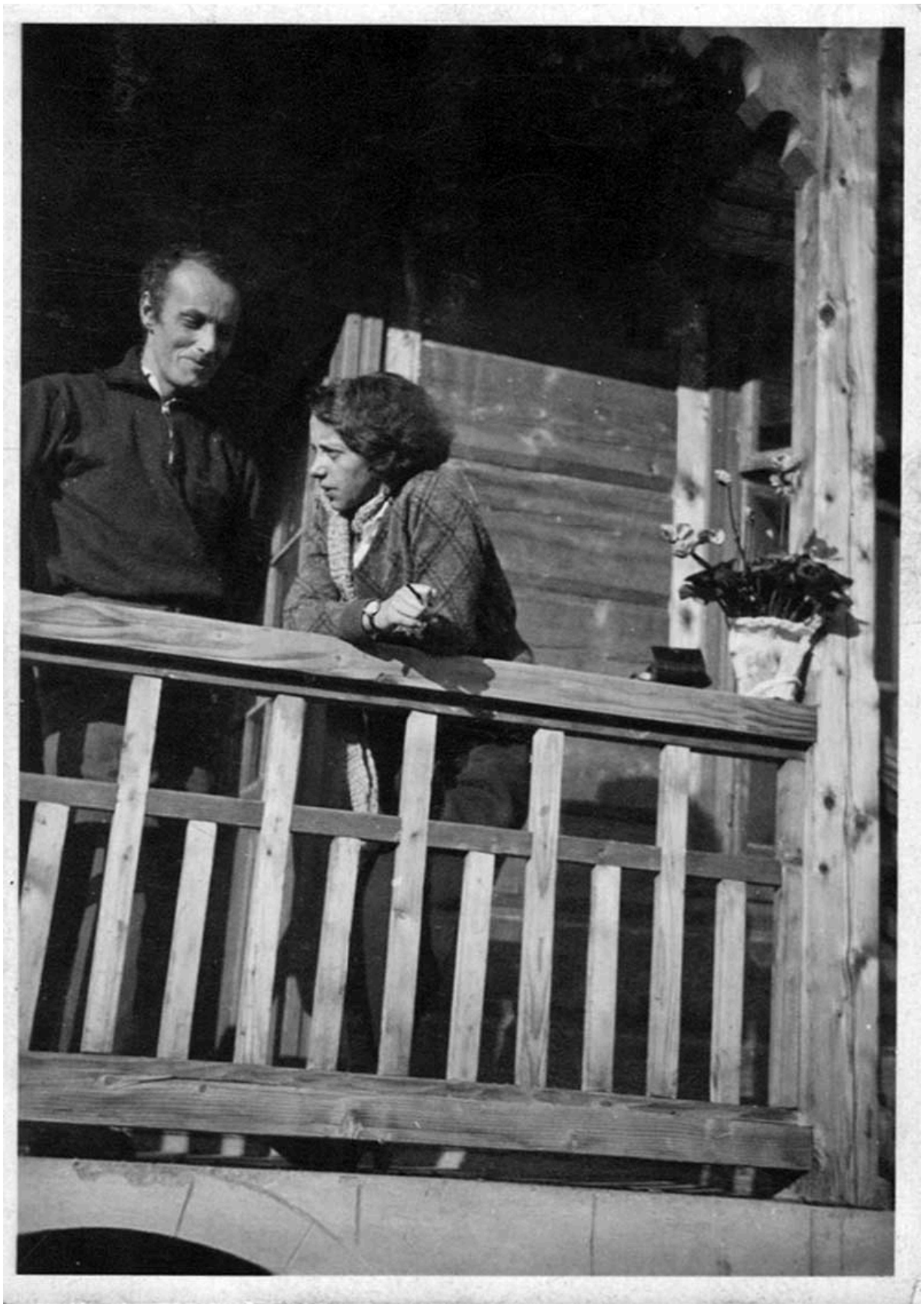
Przyjaciele stają na wysokości zadania: Julian Przyboś pisze *Hucuły sztuki*, Leon Chwistek – *Imperatorzy terroru kulturalnego*.

Sprawa jest przykra, ale są też powody do radości: sztuka nowoczesna górą! A i dziesięć tysięcy złotych piechotą nie chodzi, tym bardziej że pensja nauczycielska wynosi sto pięćdziesiąt złotych miesięcznie. Oczywiście od razu zbiegają się tacy, którzy chcą uszczknąć coś dla siebie. Nika Strzemińska pisze, iż rodzice „mówili, że wielu znajomych, a także niemal obcych ludzi zwracało się do nich o pożyczkę. Kilku osobom pomogli, ale przecież nie byli w stanie obdzielić wszystkich potrzebujących. Franciszka Jackiewicz opowiadała mi, że jeśli ojciec zamierzał pożyczyć pieniądze – sam przyjmował zainteresowanego, w przypadku planowanej odmowy – kazał to czynić żonie”[141].

Próba sił

Strzemińscy mają trudne charaktery, a ich pryncypialne podejście do sztuki nie zjednuje im ludzi. „Nie chcę mieć nic wspólnego z tą całą ordynarną »strzemieńszczyzną«! – wykrzyknie Zbigniew Pronaszko, gdy dyrektor Minich poprosi go, by podarował swoje prace łódzkiemu muzeum. – I nie mam zamiaru niczego darować”[142]. W stosunku do nowo poznanych osób Strzemińscy są nieufni i podejrzliwi, zwłaszcza Władysław. Może to bagaż doświadczeń z rewolucyjnej Rosji – potwornego strachu, walki o przeżycie w atmosferze rywalizacji i donosu? „Ich podejrzliwość dotyczyła zasadności ludzkiego działania” – mówi Zenobia Karnicka.

Wejście w łódzkie środowisko artystyczne zaczynają od awantury. Po przeprowadzce do Łodzi zostają przyjęci do Zrzeszenia Artystów Plastyków i jako członkowie nowej komisji kwalifikacyjnej od razu zarządzają czystkę. Wyrzucają artystów i pseudoartystów, którzy „1. nie biorą czynnego udziału w wystawach, 2. tych, którzy z nieuzasadnionych powodów z pracy artystycznej od wielu lat zrezygnowali, 3. przyjętych nieformalnie, 4. których poziom prac nie odpowiadał wymaganiom Zrzeszenia A.P.”[143]. A wymaganiom Kobro i Strzemińskiego trudno sprostać. Po tej weryfikacji Zrzeszenie zostaje przemianowane na Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków. Odrzuceni grupują się w Polskim Związku Zawodowym Łódzkich Artystów Plastyków.



[^] Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, Wisła, 1933 rok

Strzemińscy i ich zwolennicy okupują ciasne pomieszczenie w pawilonie w parku Sienkiewicza, gdzie od 1931 roku mieści się oddział warszawskiego Instytutu Propagandy Sztuki. Są wśród nich koledzy ze ZZPAP: Karol Hiller, Zenobiusz Poduszko, Aniela Menkesowa, Stefan Wegner, Henryk Wiciński, Sara Gliksmanowa, Bolesław Hochlinger, Aleksander Kromer, Helena Loria-Landecka, Tadeusz Trębacz. „Kobro, Strzemiński, Wegner, Wiciński i Menkes tworzyli elitę związku i wspólnie wydawali pismo »Forma«”[144] – pisze Minich.

Urządzają wystawy i odczyty. Prasowa karykatura przedstawia Strzemińskiego jako udzielnego władcę otoczonego wianuszkiem artystek. W „Kurierze Łódzkim” krytyk Stanisław Bal toczy pianę: „W Łodzi mamy 604 000 ludności. Odejmijmy od tej liczby jednego p. Smolika, dwunastu apostołów z grupy plastyków nowoczesnych i jedną Katarzynę Kobrę […], pod adresem władz oświaty i kultury nasuwają się następujące pytania: Czy wiadomo jest im, że w parku Sienkiewicza rozłożyła się na obie łopatki grupa plastyków nowoczesnych, oraz co zamierzają uczynić, aby w przyszłości plastycy nowocześni nie zakłócali spokoju publicznego swymi rewolucjami w malarstwie”[145].

Ale to, co dla ignorantów jest rewolucją, dla artystów stanowi znak czasów. „Kto chce, niech szpera w pożółkłych szpargałach zmurszałych lat… – odpowiada grupa »a.r.«. – Owszem, dawna sztuka była piękna dla tych, którzy ją tworzyli i wyżywali się w niej. Owszem, drzeworyty, piękna pani w gorsecie, pasy słuckie i neoklasycyzm… lecz z sił wzbierających dziś mamy ukształtować oblicze nadchodzącej epoki. Tej rzeczywistości nie potrafią zahamować ani rozpaczliwe załamywania rąk, ani kolumny słów na łamach dzienników. Życie jest silniejsze od słów. Owszem, były obrazki, jakie się wieszało dla ozdobienia ścian: zachody i wschody słońca, stada krówek, babcia przy krosnach, pularda w otoczeniu winogron i rogów obfitości – to wszystko w grubo złoconych ramach, zawieszone na ścianach saloników i pokojów jadalnych pani Dulskiej… Były rozdygotane wznoszenia rąk i bezmiar zastygły w zasklepionych oczach… Ta poza

pseudowieszczów nie emocjonuje nas. W jej patosie poznajemy rys wiejskiego magika i znachora. Dlaczego sztuka ma być kondensatorem wszystkich zacofańszych dążeń i obciążeń atawistycznych naszych czasów? Czy człowiek współczesny, nawet ten, który naszej sztuki »nie rozumie«, może – po całodziennej pracy intelektualnej, po dniu spędzonym bardzo »na serio« – za swój odpowiednik uważać sztukę wiejsko-krakowskich sielanek lub zacisznych »landszaftów«? Czy nie dość już tego infantylizmu i zakłamania? Czy nie czas już nareszcie na sztukę dorosłych ludzi obecnej epoki? Czy wciąż obrazki dla upiększenia ścian i »krzepienia« ducha? Stąd ten wstyd, z jakim każdy normalny człowiek obecnej epoki podchodzi do większości tzw. »dzieł sztuki«, jakie napotyka na wystawach. Staje się tak małym jak one.

Częste są zarzuty, że się naszej sztuki »nie rozumie«. Lecz te zarzuty wynikają z błędnego nastawienia widza: nie widząc natury lub anegdoty literackiej, nie wie, czego ma szukać w dziele sztuki. Dzieło sztuki jest kondensacją formy”[146].

[^] Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro na wystawie Grupy Plastyków Nowoczesnych w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1933 rok

Kiedy Marian Minich przeprowadza się do Łodzi i obejmuje funkcję dyrektora Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów, od razu próbuje zapoznać się z artystami, którzy mają w środowisku artystycznym tak mocną pozycję.

„Ze Strzemińskim i Katarzyną Kobro usiłowałem nawiązać bliski kontakt już na początku roku 1935 – wspomina Marian Minich. – Nie było to łatwe. W poglądach na sztukę oboje zdradzali, każde na swój sposób, ducha skrajnej konsekwencji, rzadko schodząc na pozycje bardziej liberalne. Podobny stosunek do spraw i ludzi musiał w końcu zaważyć na braku właściwego, szerszego poczucia rzeczywistości. Strzemiński był niewątpliwie człowiekiem większego, choć nieco ciasnego formatu, toteż pozostał indywidualistycznym despotą, nieustępliwym wyznawcą artystycznych idei. Nawiedzały go często podejrzliwość i mania prześladowcza, to znów nadzieje i fale zwątpienia. Przyczyn tego stanu rzeczy należało doszukiwać się niewątpliwie we frontowym dramacie Strzemińskiego, który – jak mi opowiadał – został w czasie pierwszej wojny światowej ciężko ranny odłamkami granatu, rzuconego przez własnych żołnierzy. Kiedy unosił w zamyśleniu swoje biedne ciało, pozbawione ręki i nogi, na drewnianych kulach, wyglądał jak jakiś tragiczny prorok o twarzy ascetycznego myśliciela. Czy można się było dziwić, że ten zakonspirowany liryk, pozujący chętnie na mocnego człowieka, potrafił być delikatny i subtelny, to znów brutalny i odpychający? Z reguły milczący i zamknięty w sobie, nieufny i podejrzliwy, potakiwał w dyskusji głową i oczy błyszczały mu w rozświetlonej twarzy, gdy jego twierdzenia były podzielane przez interlokutora. Uważał siebie za idealistę w wyznawaniu artystycznej wiary, a Kobro mawiała o nim z lekkim rosyjskim akcentem:

– Strzemiński to święty człowiek!

Jednakże »Święty człowiek« dla przeciwstawiających mu inne koncepcje czy doktryny potrafił być aż do okrucieństwa bezwzględny

i wtedy nie przebierał zbytnio w środkach niszczenia swego przeciwnika. Opuszczała go wówczas zdolność bezstronnego sądu, był głuchy na odwoływanie się do moralnej strony zagadnienia. Kiedyś wyraził wobec mnie pogląd, że aby wyrazić wartość człowieka – »należy go bić, bić, bić…«.

Oboje Strzemińscy posiadali dziwactwa nie wpływające dodatnio na życie towarzyskie, które w sensie intelektualnym pragnęli wokół siebie organizować. I tak np. kiedy na zaproszenie Kobro przybyłem do ich mieszkania przy ulicy Srebrzyńskiej, Strzemiński zakomunikował mi z całą powagą – nie posiadał bowiem zbytniego poczucia humoru – że oddał moje pismo do grafologa, od którego otrzymał szereg ciekawych spostrzeżeń, dotyczących mojego charakteru. Tu Strzemiński określił mnie:

– Pan jest taki, taki i taki…

Chodziło tu o to, aby poprzez dokładną, »naukową« znajomość cech mojego charakteru podporządkować mnie tendencjom polityki artystycznej obojga Strzemińskich. Czując się źle w pełnej przykrych niespodzianek atmosferze domu Strzemińskich, skorzystałem z tego naiwnego, nietaktownego incydentu i ograniczyłem bywanie w ich domu.

Wkrótce potem Katarzyna Kobro na jednej z wystaw w Instytucie Propagandy Sztuki, otwartej tuż po świętach wielkanocnych, zapytała mnie nieco obcesowo:

– Dlaczego to pan nie był łaskaw złożyć nam życzeń świątecznych, a?

– Może pani zechce zapytać o to grafologa – odparłem”[147].

O Katarzynie Kobro Minich pisze, że wprawdzie bywała impulsywna i impertynencka, ale też „posiadała przecież wiele cech miłych, co przy dużej indywidualności spojrzenia na wiele zjawisk życia artystycznego i codziennego oraz trafności sądów o ludziach czyniło z niej przy bliższym i głębszym poznaniu prawdziwie interesującą postać”[148].

Znajomość Strzemińskich z Minichem jest dla obu stron dość trudna. „W latach trzydziestych Strzemińscy traktowali łódzkie muzeum jak własne podwórko, rościli sobie prawo do decydowania o galerii sztuki nowoczesnej – mówi Agnieszka Minich. – Mój ojciec został dyrektorem w 1935 roku. Nie mógł pozwolić, żeby wchodzili w jego kompetencje.

Kiedy ogłoszono konkurs na dyrektora, ojciec był asystentem przy Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie. Był samodzielnym, doświadczonym pracownikiem, miał doktorat".

Jako krytyk sztuki potrafił oczywiście docenić Międzynarodową Kolekcję Sztuki Nowoczesnej, która jak twierdził, „stanowiła pewną logiczną syntezę ilustrującą etapy rozwojowe głównie kubizmu – a tu i ówdzie – w różnych odmianach – dzieła futuryzmu, puryzmu, konstruktywizmu i neoplastycyzmu. Z tą grupą obrazów nie wiązało się jedynie kilka prac nadrealistycznych"[149]. Ale miał też szefów i znał ich nastawienie. „Komisarz Rządu – pisze – energiczny, krępy pan, o mocno ciosanej, kwadratowej bryle głowy, ze szczotką szpakowatych włosów przystrzyżonych »na jeża«, dał mi na samym wstępie rozmowy w sposób ostrożny, ale niedwuznaczny do zrozumienia, że część zbiorów muzealnych, mianowicie Kolekcja Międzynarodowej Sztuki Nowoczesnej zgromadzona z inicjatywy Władysława Strzemińskiego, nie cieszy się uznaniem Rady Miejskiej, której członkowie, reprezentujący w tym czasie głównie Narodową Demokrację, odnoszą się co najmniej niechętnie do wszelkich prądów modernistycznych. W związku z tym wysunął sugestię, że byłoby w tych warunkach wielce pożądane »nie drażnić endeckiego byka czerwoną płachtą« (!) i że on sam proponuje likwidację prowokującego niezrozumiałymi dziwactwami zespołu ekspozycyjnego"[150].

Po drugiej wojnie światowej Stefan Wegner napisze: „Echa kampanii prowadzonej w Łodzi przeciwko sztuce nowoczesnej, zagrażającej istnieniu kolekcji – dotarły do Paryża. W 1936 roku, zaniepokojony tymi wieściami, przyjechał do Łodzi Jan Brzękowski, aby podjąć kroki zapobiegawcze. Również artyści francuscy utrzymywali kontakty z kolekcją. Z Paryża przyjechał do Łodzi Albert Gleizes, później Antoine Pevsner, który w imieniu artystów paryskich podpisał akt darowizny zdeponowanych w muzeum prac na rzecz miasta. W ten sposób Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej, która była depozytem grupy »a.r.«, stała się własnością muzeum i miasta Łodzi"[151].

Kobro i Strzemiński mieli więc powody do obaw i nieufności. Na szczęście sprawa rozeszła się po kościach. I choć Zenobia Karnicka mówi, że „Minich wymyślił sobie kolekcję sztuki nowoczesnej, ale bez artystów polskich”, to za jego czasów muzeum zakupiło prace dopełniające obrazu polskiej sztuki nowoczesnej – dzieła Formistów, lwowskiej grupy nadrealistów Artes, Jankiela Adlera i Karola Hillera.

Sąsiedzi

W funkcjonalnych blokach na wybudowanym w latach 1928–1931 osiedlu im. Józefa Montwiłła-Mireckiego są bieżąca woda, kanalizacja i elektryczność. W międzywojennej Łodzi to rzadki standard, warunki mieszkaniowe w mieście są zwykle wyjątkowo uciążliwe. Wprawdzie osiedle leży na Polesiu, czyli na dalekich peryferiach, ale do centrum można dojechać tramwajem. Jest tu cicho i zielono – mieszkańcy mają do dyspozycji kilkusethektarowy park na Zdrowiu i ogródki działkowe. Magistrat naprawdę się postarał. Chociaż widać też oszczędności – bloki są solidne i nowoczesne, ale uliczki między nimi wyłożono kamieniami. Na podobnych osiedlach na warszawskim Żoliborzu kładzie się klinkier.

Towarzystwo jest doborowe – oprócz licznych rodzin wojskowych i urzędników sprowadzili się tu niemal wszyscy łódzcy artyści awangardowi i ludzie kultury. „Podstawowy skład społeczny miasta stanowili robotnicy oraz bogacące się mieszczaństwo – mówi Anna Wegner-Sumień, mieszkanka osiedla. – Natomiast inteligencja była bardzo nieliczną warstwą społeczną”.

Na Polesiu mieszkają Wegnerowie, Smolikowie, Karol Hiller z żoną, Marian Minich z rodziną, Feliks Paszkowski i Józef Siedlankowski, a od 1933 roku także Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński. Dzięki nagrodzie stać ich wreszcie na wynajęcie czegoś lepszego. Wprowadzają się do trzypokojowego mieszkania numer 46 w budynku przy Srebrzyńskiej 75. Marian Minich wspomina: „W mieszkaniu Strzemińskich, obok jednego pokoju w stylu neoplastycznym, w którym przyjmowano gości, znajdowało się w ciemnym, małym pokoiku jej tajemne sanktuarium pamiątek, z ikoną (Kobro była wyznania prawosławnego), pod którą paliła się wieczna lampka. Wstęp był tam bezwarunkowo wzbroniony”[152].

Katarzyna jest praktykująca, chodzi do cerkwi. „Mój ojciec opowiadał, że Kobro była bardzo religijna” – mówi Agnieszka Minich. Wśród pamiątek Kobro znajdują się obrazy, które dostała od zaprzyjaźnionych artystów – piękna *Trójręka Madonna* Tytusa Czyżewskiego i jej portret namalowany przez Witkacego.

Po latach Nika Strzemińska stwierdzi, że matka nie wspominała, by mieszkanie miało jakiś szczególny wystrój. Tyle tylko, że Nika nigdy tam nie była. Ściany i podłogę rzeczywiście pomalowano w oryginalny sposób. „W 1935 roku sensacją na osiedlu i wśród przyjaciół stały się domy naszych rodzin – pisze Anna Wegner-Sumień. – Rozważania Strzemińskiego i Wegnera z zakresu kompozycji przestrzeni znalazły zastosowanie w naszych mieszkaniach. Płaszczyzny ścian, sufitów i podłóg zostały podzielone na kwadraty i prostokąty i pomalowane na biało, szaro, niebiesko, żółto i czarno – wydzielono w ten sposób funkcje poszczególnych części pokoi.

Rok później, w 1936 roku, ojciec zaprojektował zestaw modernistycznych mebli do własnego użytku – fotele, stół, biurko, bibliotekę. Znalazł stolarza, który podjął się wykonać ten nietypowy na owe czasy zestaw. Fotele z siedzeniami wyprofilowanymi w grubej dykcie, wyklejane kolorowym filcem – czerwonym, żółtym i niebieskim, kontrastującym z czarną i białą stolarką – były bardzo wygodne. Przy czarnym stole z okrągłym blatem i półkami między krzyżowymi podporami stanowiły silny kontrast kolorystyczny. Po wymianie mebli w ojca pokoju przy zrobionym wtedy stole odbywały się związkowe zebrania.

Po przeprowadzce Strzemińskich do mieszkania nad nami w klatce nr III ich mieszkanie na parterze wynajęła rodzina wojskowa państwa Nahorskich. Pani domu, załamana widokiem tak nietypowo pomalowanej podłogi, żaliła się mojej matce: »Chyba postawię własną trumnę na tym czarnym prostokącie«. Usunięcie czarnej farby z desek okazało się bardzo trudne, wymagało parokrotnego heblowania”[153].

Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński zajmowali się również architekturą i projektowaniem wnętrz – wystarczy wspomnieć ich projekt kiosku do sprzedaży wyrobów tytoniowych z lat 1927–1928; ona uczyła

estetyki wnętrz, on projektował meble. Minich najwidoczniej pozazdrościł artystom nowoczesnego wystroju, bo – jak wspomina jego córka – „zamówił u Władysława Strzemińskiego aranżację mieszkania. Strzemiński zaprojektował kolory ścian i meble, które zostały wykonane według jego rysunków. Pamiętam tylko, że meble były niskie i niezbyt wygodne”.

W kolejnym mieszkaniu Katarzyna i Władysław nie mają już jednak ochoty na wnętrzarskie eksperymenty – może zniechęcił ich koszt cyklinowania podłogi, a może nie przywiązują wagi do wystroju własnego domu. Zmieniają lokal na mniejszy, dwupokojowy. Oprócz niższego czynszu ma on jeszcze tę zaletę, że znajduje się tuż nad mieszkaniem Wegnerów. Sąsiadów łączy wielka przyjaźń. Znajomi mówią, że Strzemiński i Wegner są nierozłączni – popołudniami widuje się ich, jak idą razem na przystanek tramwajowy i jadą do miasta: do szkoły, na wystawy, wykłady i dyskusje przy małej czarnej w IPS-ie, zebrania związkowe w ratuszu. Wieczorami w pokoju Stefana Wegnera redagują artykuły i wybierają ilustracje do założonego przez siebie czasopisma „Forma”. „Ojciec niejednokrotnie szlifował rusycyzmy Strzemińskiego – wspomina Anna Wegner-Sumień. – I Strzemiński, i Kobro posługiwali się nie najlepszą polszczyzną”. Rozmawiają ze sobą nawet z balkonu. Wegner wychyla się przez balustradę i spogląda w górę, by sprawdzić, czy piętro wyżej siedzi Strzemiński. Mimo tak bliskiej znajomości (Strzemiński poprosi nawet Wegnera, by pomógł mu wybrać miejsce na cmentarzu) do końca mówią sobie per pan; „panie Stefanie, panie Władysławie”, ewentualnie „panie kolego”. Żony też zostają przy „pani”.

Pani Lucyna, córka właścicieli ziemskich spod Płocka, pomaga pani Katarzynie urządzić kuchnię, uczy ją gotować, pokazuje, jak zmywać naczynia. „Strzemińska nic nie umiała – wspomina Anna Wegner-Sumień. – Nie dbała o dom. Tyle lat prowadziła wędrowne życie, i chyba też nikt jej nie nauczył, jak zajmować się domem. Była artystką, głowę miała zupełnie gdzie indziej”.

Po latach Nika Strzemińska opowie, jak już po wojnie pochylona nad miską brudnych naczyń Katarzyna Kobro stwierdziła nagle, że szkoda jej życia na mycie garów, i z rozmachem cisnęła talerzem przez otwarte okno.

Wylądował na trawniku, o dziwo w całości. Nika wspomina jednak też smak wielkanocnej paschy przygotowywanej przez matkę według przepisu Eugenii Wasiljewny. „Za mojej pamięci matka musiała liczyć się z każdym groszem, dlatego kupowała w małych, prywatnych sklepikach, gdzie sprzedawano osobno udko, skrzydełko, a nawet samą szyjkę kurzą. Jednorazowo na więcej trudno było sobie pozwolić. Matka starała się, aby posiłki zawierały sporo witamin, smażyła więc kiszoną kapustę i podawała ją na wpół surową, zamiast jarzyny czy ziemniaków. Kartoflankę z kilkoma plasterkami drobno pokrojonej kiełbasy nazywała żurkiem. Jako odświętne danie bywał kapuśniak z gryczaną kaszą podawaną na osobnym talerzyku. Była to najpopularniejsza rosyjska potrawa narodowa – *szczi i kasza, piszcza nasza* – jak zwykła powtarzać, stawiając jedzenie na stół”[154].

Dom umeblowany jest byle jak, po spartańsku – sienniki na żelaznych łóżkach, stół. „Żyli bardzo skromnie – wspomina Anna Wegner-Sumień – niemal biednie. W nieuporządkowanym mieszkaniu, prawie bez mebli, panował wieczny rozgardiasz, mieli pełno pudełek, wiaderek i klatek z myszkami i ptaszkami, a między nimi wylegiwały się psy – maleńka ruda długowłosa Mika i potężna podpalana Teta – erdelterier. Również swoim trybem życia, sposobem bycia i prostym skromnym ubiorem odbijali od otoczenia”[155].

Anna Wegner-Sumień twierdzi, że Kobro nie dbała o wygląd, nosiła dziecinne pończochy w prążki i skórzane marynarki. Za to jej siostra Wiera była niesamowicie elegancka, zawsze starannie uczesana i umalowana. Z przedwojennych wizyt Wiery na Srebrzyńskiej Anna zapamiętała jej sztuczne rzęsy. Strzemiński nawet zimą chodzi tylko w marynarce. Agnieszka Minich wspomina, że był zawsze niedogolony. Zauważyła to, bo jej ojciec przywiązywał dużą wagę do schludnego wyglądu – miał mocny zarost i golił się dwa razy dziennie.

W mieszkaniu jest wprawdzie łazienka z wanną, ale Strzemińscy z niej nie korzystają, bo wodę na kąpiel trzeba grzać w piecyku – długiej rurze opalanej węglem. Katarzyna musi nosić węgiel do ogrzania mieszkania z piwnicy na trzecie piętro, brak jej sił i ochoty, żeby męczyć się jeszcze

przy kąpieli. Łatwiej zagrzać wodę w kuchni na gazie i umyć się w misce. U Wegnerów węgiel nosi służąca.

W tym niedbałym traktowaniu domu widać nieprzystosowanie i niechęć artystki do codzienności, spuściznę dostatniego dzieciństwa i życia w porewolucyjnej Rosji, gdzie instytucja domu została zupełnie zdegradowana, a życie toczyło się w pracy, świetlicach i stołówkach. Strzemińscy chętniej spędzają czas w pawilonie IPS-u w parku Sienkiewicza niż we własnym mieszkaniu, a na dyskusje o sztuce przenoszą się piętro niżej, do Stefana Wegnera. Przesiadują razem po sześć, dziewięć godzin dziennie, do późnej nocy. Cała trójka dużo pali – odpalają papierosa od papierosa. Lucyna Wegner znosi to cierpliwie, choć sama jest niepaląca i od dymu się krztusi.

Portret

Do Witkacego trzeba przyjść punktualnie. To jeden z wymogów regulaminu jego tyleż sławnej, ile ekscentrycznej Firmy Portretowej: „Klienci są obowiązani zjawiać się punktualnie na seanse, gdyż czekanie źle wpływa na nastrój firmy i może źle wpłynąć na wykonanie wytworu”. Poza tym trzeba milczeć jak grób, o nic nie pytać i niczego nie krytykować. To też jest w regulaminie: „**Wykluczona absolutnie** jest wszelka krytyka ze strony klienta. Portret może się klientowi nie podobać, ale firma nie może dopuścić do najskromniejszych nawet uwag, bez swego specjalnego upoważnienia. Gdyby firma pozwoliła sobie na ten luksus: wysłuchiwania zdań klientów, musiałaby już dawno zwariować. **Na ten paragraf kładziemy specjalny nacisk, bo najtrudniej jest wstrzymać klienta od zupełnie zbytecznych wypowiedzeń się**. Portret jest przyjęty lub odrzucony – tak lub nie, bez żadnego umotywowania. Do krytyki należy również konstatowanie podobieństwa względnie niepodobieństwa; uwagi co do tła, zakrywanie ręką części narysowanej twarzy w celu dania do zrozumienia, że ta część właśnie się nie podoba, powiedzenia takie jak: **»Jestem za ładna«**, **»Czy ja jestem taka smutna?«**, **»To nie jestem ja«**, w ogóle wszystko, a to tak pod względem dodatnim, jak ujemnym. Po namyśle, ewentualnie poradzeniu się osób trzecich, klient mówi tak (lub nie) i koniec – po czym podchodzi (lub nie) do tak zwanego **»okienka kasowego«**, to znaczy po prostu wręcza firmie umówioną sumę. Nerwy firmy ze względu na niesłychaną trudność zawodu tejże muszą być szanowane”. I jeszcze: „Firma prosi o uważne przestudiowanie regulaminu. Nie mając żadnej egzekutywy, liczy na delikatność i dobrą wolę klientów co do wypełnienia warunków. Przeczytanie i zgodzenie się na regulamin uważa się [za] równoznaczne z **zawarciem umowy**. Dyskusja nad regulaminem jest niedopuszczalna”[156].

Pisarka i publicystka Irena Krzywicka przekona się o tym na własnej skórze, kiedy Witkacy zabierze się do malowania jej portretów. „Powstało ich, jeden po drugim, cztery – pisze Krzywicka – ale przy piątym zrobiłam jakąś uwagę i – koniec, zdyskwalifikowałam się zupełnie, zapomniałam bowiem, że w czasie pozowania mówić nie wolno. Witkacy zmiął arkusz zielonkawego bristolu i cisnął go w kąt. Był równie brutalny dla burżuja, który mu za portret płacił. Nie szczędził przy tym wyzwisk (zapóźniony *fin de siècle*). Jednak wśród burżujów amatorów jego twórczości było niewielu, wydawała się nazbyt dziwna. Tak że Witkacy malował raczej ludzi z inteligencji, często „gołej", przyjaciół, znajomych lub kobiety, które chciał zdobyć"[157].

Katarzyna Kobro najwyraźniej zapoznała się z regulaminem. Nie gada podczas pozowania, nie krytykuje i nie pyta, czy rzeczywiście jest taka smutna. Przyszła do Witkacego, bo podczas pobytu w Zakopanem obowiązkowo trzeba go odwiedzić. „Wariat z Krupówek" to jedna z głównych miejscowych atrakcji. Choć Władysław Strzemiński nie poważa zbytnio jego malarstwa i twierdzi, że jest chaotyczne, a Katarzyna zgadza się z mężem, to jednak nie sposób nie cenić nowatorstwa zakopiańskiego artysty, także na polu literatury i teatru. W Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej znajdują się jego prace, Witkacy dorzuci nawet wielkodusznie rysunek Picassa.

Jego eksperymenty z narkotykami budzą ciekawość, o romansach i orgiach krążą legendy. A do tego jest taki przystojny! „Niebywale piękny, miał ogromne powodzenie u kobiet – pisze Irena Krzywicka – łączył go wieloletni romans z panią Boyową, bynajmniej nie wyłączny z jego strony, gdyż Witkacy nie rozumiał takich słów jak »wierność«. Kapryśny, nieznośny, ogromnie dowcipny, bez poczucia czasu ani norm dobrego wychowania, był maniakalnie dokładny"[158].

Zaproponował Katarzynie, że namaluje jej portret, więc czemu nie? „Była u mnie Katarzyna Kobro i Krystyna Ejböl – donosi Witkacy w liście do żony z 18 sierpnia 1931 roku. – Co do tej ostatniej okropnie się rozczarowałem. Snobka głupia i chamka. Katarzyna jej powiedziała, że jest podobna do gorszej rasy foksteriera"[159].

Kobro ma cięty język i najwyraźniej dość wyrafinowane poczucie humoru. Krystyna Ejböl, śliczna elegantka, z którą Katarzyna spędza czas w Zakopanem, jest żoną duńskiego armatora Jensa Ejböla. Tuż przed wybuchem wojny ojciec wysłał ją do swoich przyjaciół w Petersburgu; miała wtedy kilkanaście lat. To tam poznała Witkacego, który służył wówczas w elitarnym Lejb-Gwardyjskim Pawłowskim Pułku. Po wojnie Ejbölowie zamieszkali w Gdańsku, w latach trzydziestych przenieśli się do Sopotu, gdzie Witkiewiczowie ich odwiedzali. Witkacy wielokrotnie portretował Krystynę, która zresztą interesowała się sztuką i sama też malowała.

Kilka dni później Witkacy dodaje: „Kat Kobro, Rosjanka, jest rzeźbiarką, żona *teoretyka* sztuki Strzemińskiego, bez nogi, bez ręki, ślepy na 1 oko. Kaw oficerskiego Georgia i złotej szpady”[160].

15 września informuje: „Mam laski Kryst. Ejböl i Katarzyny Kobro”. Witkacy ma wielką kolekcję lasek, ale „tylko wybitnych endeków i kobiet o *dżywnych* nazwiskach”[161]. Żona artysty tak pisze o tym zbiorze: „Zdaje się, że zapoczątkował go gen. Haller, który przyszedł portretować się do Stasia z wspaniałą laską. Gdy Staś zachwycił się tą laską, generał przysłał mu ją w parę dni później ze złotą skuwką, na której wyryty był jego podpis i data. Były tam laski endeków, poetek, kobiet o dziwnych nazwiskach oraz specjalne – luksusowe. Laski endeków: gen. Józefa Hallera, Korfantego i Adolfa Nowaczyńskiego; poetek: Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Iłłakowiczówny, Kazimiery Alberti; kobiet o dziwnych nazwiskach: Krystyny Ejböl, Katarzyny Kobro i in. Każda z nich opatrzona była kartką z nazwiskiem ofiarodawcy. Laski luksusowe dostawał od przyjaciół z wyjątkiem jednej, którą sam kupił w antykwarii w Poznaniu – piękna, hebanowa z rączką z kości słoniowej, odkręcona tworzyła kij bilardowy; były też: baskijska z napisem i sztyletem, japońska z wiśniowego drzewa – wewnątrz szabla z plamą rdzawą krwi – i laska-flet. Wszystkie te zbiory służyły do zabawiania klientów i znajomych”[162].

Z listów Witkacego do żony wynika, że Katarzyna Kobro była w Zakopanem przynajmniej miesiąc, może dłużej. Nie wiadomo, na ile seansów się spotkali, ale – w myśl motta Firmy Portretowej: „Klient musi

być zadowolony. Nieporozumienia wykluczone” – wszystko skończyło się szczęśliwie. Katarzyna musiała być naprawdę zadowolona z efektu, bo aż do wybuchu drugiej wojny światowej portret wisiał w mieszkaniu na Srebrzyńskiej. W 1945 roku ślad po nim zaginął.

„Z bardzo odległych dziecinnych wspomnień zdawało mi się, że matka o tym mówiła i że wiszący na ścianie wizerunek kobiety był namalowany w niebieskiej tonacji – pisze Nika Strzemińska. – Januszowi Zagrodzkiemu, już po napisaniu jego książki, udało się dotrzeć do pisma Katarzyny Kobro z lutego 1945 roku, adresowanego do Mariana Minicha. Zwracała się w sprawie rewindykacji kilku sprzętów gospodarczych, dwóch kompozycji przestrzennych oraz jej portretu malowanego przez Witkacego. Na piśmie widnieje adnotacja dyrektora muzeum, że przedmioty zabrano, a dzieł sztuki nie. Pewnie już ich nie było”[163].

Jeśli Nika dobrze pamięta kolorystykę portretu, to Witkacy trafił w dziesiątkę, bo niebieski był ulubionym kolorem Katarzyny Kobro.

Ciekawe, jak ją widział, jak namalował – czy w wersji „wylizanej”[164], na słodko, czy bardziej demonicznie? „We wszystkich jego portretach – pisze Krzywicka – głowy są otoczone jakąś dziwną »aurą«, jakimś »osobliwym« parowaniem, smugami, płomykami, mgłami, cieniami, które artysta rzekomo widział dookoła swoich modeli. Krążyła nawet legenda, że widuje on czasem aurę specjalną i że człowiek z taką aurą wkrótce umiera. Gadki takie bardzo pasowały do jego satanicznej pozy”[165].

Od Witkacego Katarzyna dostała jeszcze jeden prezent, o wiele ważniejszy i na całe życie, chociaż zapoznając ją z urzędniczką z Łodzi, „Wariat z Krupówek” najprawdopodobniej chciał tylko zrobić rzeźbiarce kawał. „Dzięki Witkiewiczowi matka zaprzyjaźniła się z Olą Ozerkowską – relacjonuje Nika. – Była to nieco od niej młodsza, filigranowa osoba, chętnie garnąca się do środowiska artystycznego. Stale mieszkała w Łodzi, gdzie pracowała jako urzędniczka. Swego czasu, co często powtarzała matce, a potem mnie, powierzono jej niewielką rolę w spektaklu *Śmierć na gruszy* wystawionym przez amatorski robotniczy teatr Witolda Wandurskiego.

Z relacji obu wynikało, że Witkacy lubił poznawać ze sobą ludzi o skrajnie odmiennych usposobieniach i obserwować, jakie problemy z tej znajomości wynikną. W tym przypadku zadzierzgnęła się dozgonna przyjaźń. Ola otrzymała adres matki od Witkiewicza i przyszła kiedyś bez uprzedzenia. Ponieważ rodzice długo nie wracali do domu, czekała na nich na schodach z wielkim bukietem kwiatów, który zamierzała wręczyć mojej matce.

Obie kobiety natychmiast przypadły sobie do gustu, natomiast ojca denerwowało specyficzne poczucie humoru i afektowany sposób bycia Oli. Nie mógł [jej] darować, że w pewnej rozmowie, kwestionując jego opinię, użyła sformułowania: »to co pan mówi, nie ma ręki ani nogi«. Przekonywanie, że nie miała na myśli jego kalectwa, jeszcze bardziej ochłodziło ich wzajemne stosunki”[166].

Ola okaże się przyjaciółką na dobre i na złe. Kiedy Katarzyna ciężko zachoruje, Ola otoczy ją opieką i wesprze finansowo. Wtedy będzie się już nazywała Franciszka Jackiewicz, bo okupację przeżyje na fałszywych papierach[167]. Ale to za kilkanaście lat. Na razie obie są młode i zdrowe. Umawiają się w kawiarniach, może w Grand Cafe, Cafe Astoria albo w Tabarinie. I na pewno w urządzonej przez Karola Hillera Ziemiańskiej na rogu Piotrkowskiej i Moniuszki, bo kiedy Ola zdradziła się z zazdrością o malarkę Anielę Menkesową, Kobro zażartowała: Niech ta, która mnie bardziej lubi, ukradnie dla mnie na urodziny zastawę z Ziemiańskiej. Nika twierdzi, że Ola rzeczywiście przyniosła Kasi komplet porcelany, choć po jakimś czasie okazało się, że go nie ukradła, tylko kupiła od znajomej kelnerki.

Chałupy

Latem Władysław goli głowę na zero. Opala się błyskawicznie, od razu na ciemny brąz. Katarzyna ciągle pływa, najchętniej w ogóle nie wychodziłaby z wody. Bałtyk wygląda jak na obrazach Iwana Ajwazowskiego – myśli Katarzyna. – Albo na odwrót, obrazy Ajwazowskiego są jak spieniony Bałtyk. Lubi malarstwo tego dziewiętnastowiecznego rosyjskiego marynisty. Nawet reprodukcje pozwalają poczuć, jakim żywiołem jest woda.

Na zdjęciach z plaży w Chałupach Strzemińscy na pierwszy rzut oka wyglądają na szczęśliwą parę – koc, wydma, pies. Na jednej z fotografii on obejmuje ją ramieniem, a ona trzyma dłoń na jego kolanie – ale odwraca głowę od obiektywu i ucieka spojrzeniem w bok, a jej wyciągnięta ręka, zamiast budować bliskość, zdaje się odsuwać męża.

[^] Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński na plaży w Chałupach, sierpień 1928 roku

Strzemińscy mogą sobie pozwolić na wakacje dopiero latem 1928 roku. Jadą na Hel. Skrawek polskiego wybrzeża przyciąga cały ówczesny establishment; Magdalena Samozwaniec pisze, że Jurata stała się „najelegantszą i najbardziej snobistyczną miejscowością na Wybrzeżu”[168]. Budują tutaj wille politycy i arystokraci – Ignacy Mościcki, minister Józef Beck, Potoccy, Czetwertyńscy, Tyszkiewiczowie – wysoko postawieni wojskowi i artyści, tacy jak król życia Wojciech Kossak. Wieczorami bawią się na dancingu w hotelu Lido i w luksusowej Cafe-Cassino, której stałymi bywalcami są Eugeniusz Bodo, Tola Mankiewiczówna, siostry Halama, Jadwiga Smosarska, generał Władysław Sikorski i Jan Kiepura. W modnym Sopocie rezydują z kolei między innymi Herbstowie – słynni łódzcy fabrykanci. Strzemińscy wybierają jednak skromne Chałupy. Zachwyceni spokojną rybacką osadą, będą tu spędzać niemal każde wakacje aż do upalnego lata 1939 roku – ostatniej beztroskiej kanikuły.

„Szanowny Panie! – pisze Strzemiński do Przybosia. – Jesteśmy teraz z żoną w Chałupach (na Helu). Morze jest lepsze niż góry. Stała linia

horyzontu i zmienność wszystkiego innego. Natura nie jest przypadkiem: drzewem, pagórkiem, lecz elementem żywiołu: światłem, ciepłem, wodą, piaskiem, tzn. wszystko czystsze i istotniejsze”[169].

Na marginesie tych artystycznych wynurzeń dopisuje: „pokoje tutaj 30–100 zł miesięcznie. Obiady 1,70, pensjonat z całkowitym utrzymaniem 7 zł dziennie. Adres: pensjonat »Kresowianka« Chałupy (na Helu), powiat morski”[170]. Dwa lata później podobne wskazówki Katarzyna poda Jerzemu Stempowskiemu: „Jeśliby Pan mimo wszystko namyślił się i jechał nad morze, to informuję, że razem z drogą w obie strony wyszłoby 220–250 złotych. Na życzenie można oczywiście wyrzucić i więcej, szczególnie jeśli jeździć do Sopotów i grać w ruletkę. Ale ja mówię o normalnym życiu. My urządzamy się zazwyczaj tak, że obiady jadamy w pensjonatach, a pozostałe [posiłki] gotuje Kaszubka lub ja; kawę w ogóle lepiej samej robić, a na dodatek spokojniej niż w pensjonacie”[171].

Strzemińscy do Sopotu na ruletkę nie jeżdżą – to nie na ich kieszeń i nie w ich stylu. Żyją skromnie, ale odpoczywają na całego. „Nie pisałem do Pana, ponieważ podczas wakacji postanowiłem wypocząć jak najwięcej i byłem w stanie jakiejś apatii i półsnu”[172] – wyjaśnia Władysław Przybosiowi. W wakacyjnych wyjazdach Strzemińskim często towarzyszą łódzcy znajomi i sąsiedzi – Wegnerowie i Smolikowie. Na akwareli namalowanej przez Stefana Wegnera w 1933 roku widać to słodkie lenistwo, o którym pisze Władysław. Wegner portretuje Katarzynę Kobro i swoją żonę na plaży, leżące na kolorowych kocach z ugiętymi nogami, zrelaksowane i chyba zupełnie nieświadome, że właśnie służą za modelki.

Mieszkają w Kresowiance – dużej ceglanej rybackiej chałupie, szumnie zwanej pensjonatem. Wnętrze jest ciemnawe, pokoje ciasne, ale za to budynek stoi tuż przy plaży, a z okien roztacza się piękny widok na Zatokę Pucką. To tam w pierwszej połowie lat trzydziestych powstają malowane dla relaksu pejzaże morskie obojga artystów – kolejny dowód na to, że wyniki poszukiwań twórczych Kobro i Strzemińskiego są zazwyczaj zbieżne. Patrzą na to samo i myślą podobnie.

Siedzą na wydmie, ona jeszcze mokra po kąpieli, i przyglądają się morzu, linii horyzontu, skrawkowi lądu. Może bawią się, analizując widoki

i opowiadając sobie, co widzą. „To, co widzimy, nie jest wynikiem jednego rzuconego spojrzenia – tłumaczy Władysław. – Czynność wzrokowa jest czynnością czasoprzestrzenną. Oko przechodzi z jednego przedmiotu na drugi, zachowując ślad przedmiotów widzianych poprzednio i ślad obrazów zastępczych. Rzeczywista zawartość wzrokowa jest skomplikowanym wynikiem wzajemnego oddziaływania i nawarstwiania się tych wszystkich składników różnych czasem i przestrzenią. To rozszerzenie zawartości wzrokowej posłużyło za punkt wyjścia dla kubistów w ich teorii o oglądaniu przedmiotu ze wszystkich stron i obrazie powstającym wskutek połączenia czasowo różnorodnych momentów widzenia, o aktywnym konstruowaniu w umyśle widza obrazu, składającego się z elementów formy, rozdzielonych w czasie. Z tego samego czasoprzestrzennego sposobu widzenia wynika kojarzenie odległych wyobrażeń, charakterystyczne dla surrealistów”[173].

Katarzyna maluje temperami abstrakcyjne pejzaże o falistych liniach i subtelnym kolorycie, gdzie kontury i plamy koloru się nie pokrywają, ale są względem siebie przesunięte. W pejzażach morskich jej męża, jak sam pisze, „forma wynika z nawarstwienia się i wzajemnego deformowania poszczególnych elementów natury. Bieg fal i falista linia brzegu, łącząc się przez przenoszenie wzroku z jednego na drugie, wytwarzają linie o rytmie wspólnym dla całości. Rytm wynikający ze współdziałania wszystkich składników pejzażu, powstający przez wydobycie współzależności i wpływów wywieranych przez każdy element natury na wszystkie inne, rytm całości jako płynna ciągłość nieregularnej symetrii – był moim celem”[174]. Katarzyna myśli podobnie. Wszystko wokół faluje. Morze szumi, cofa się i napiera, powietrze drży od gorąca.

Z 1933 roku pochodzi wykonana z giętkiej blachy *Kompozycja przestrzenna* (*9*), jej organiczny, jakby falujący zarys przywodzi na myśl pejzaż morski. „Rytm czasoprzestrzenny – pisze Janina Ładnowska, badaczka sztuki Kobro – utwierdzony, zdawałoby się na zawsze, w regułach złotego podziału odcinka, zamienił się w puls współistnienia żywego organizmu i przestrzeni. Czasoprzestrzeń nie jest bowiem uwarunkowana geometrią euklidesową. *Kompozycja przestrzenna* (*9*), zatytułowana

Konstrukcja w przestrzeni, reprodukowana była w książce C. Giedion-Welcker *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung*, 1937 – obok fotografii tancerki Palucci, zatytułowanej *Skok w przestrzeń*. Innym sąsiedztwem była *Tancerka* Julio Gonzáleza z 1935 roku i rzeźba Billa z 1934 roku. Giedion-Welcker pisała, że kompozycje Gonzáleza, Kobro i Billa można nazwać bliskimi sobie. Ich pozornie heterogeniczne elementy stapiają się w nowej artystycznej jedności. Zaś, jak zauważyła, definitywnie określone, architektoniczne granice rzeźb stopniowo przechodzą w stan, który można określić jako irracjonalny. *Konstrukcja w przestrzeni* Katarzyny Kobro kończy prezentację rzeźby współczesnej, dalej autorka książki ukazuje kamienne monolity z Stonehenge i Carnac jako współdziałanie kultów, przestrzeni i natury”[175].

Zmęczona po pływaniu Katarzyna leży nieruchomo na plaży, ale bezruch jest pozorny – czuje bicie serca, pulsowanie krwi w żyłach, żar piasku i powiew wiatru na skórze – współdziałanie przestrzeni i natury.

„Pejzaże morskie otworzyły się przed wzrokiem – pisze Andrzej Turowski – czyniąc psychofizjologiczny proces postrzegania głównym problemem praktyki artystycznej. Złożone rytmy ciała i oka, przezwyciężające konwencję przedstawiania w czystości niemal iluminacyjnego widzenia, rekonstruowały na powierzchni siatkówki empirycznie poznawany świat. Powierzchnia ujawniała oko”[176].

Romans

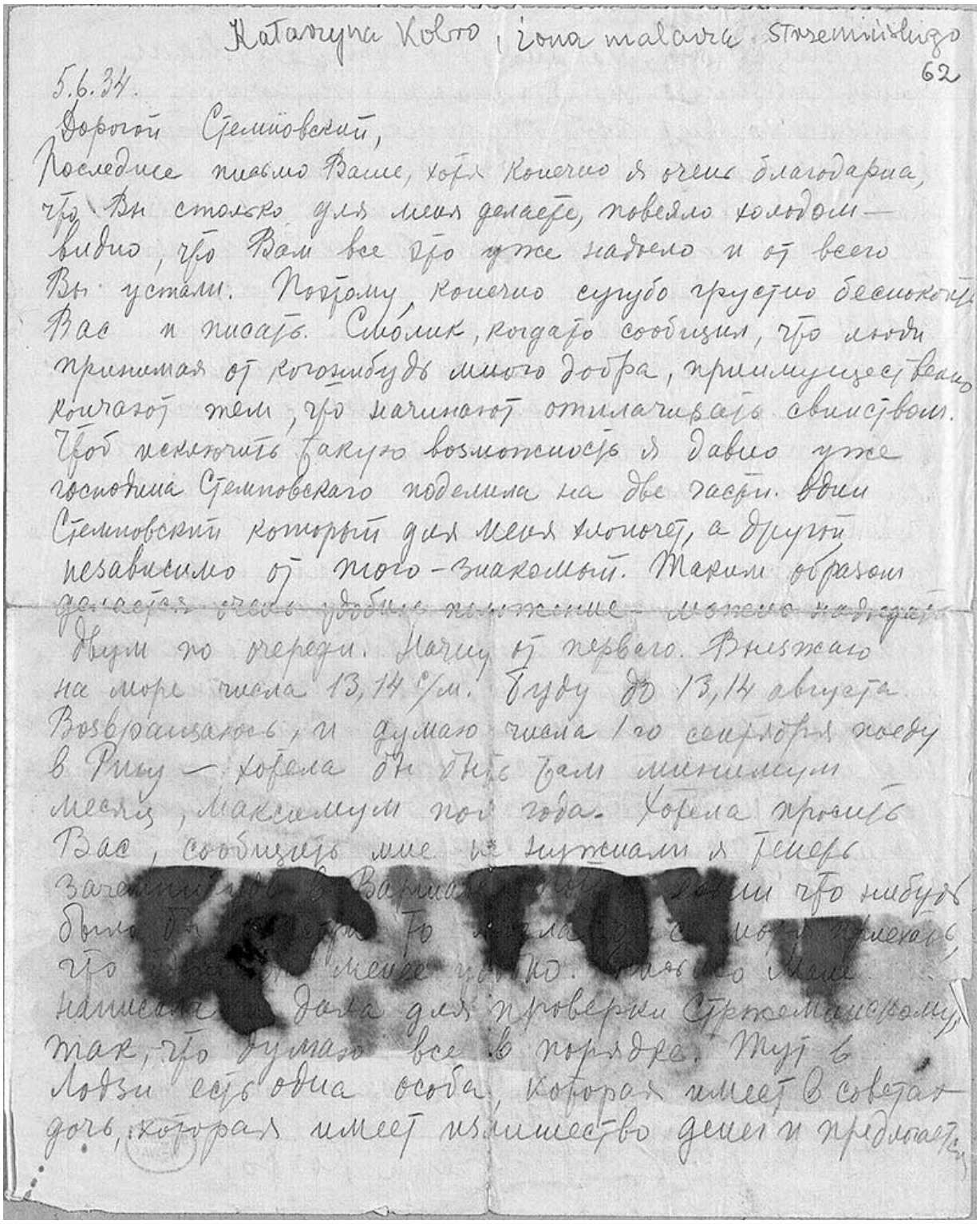
W warszawskim towarzystwie mówi się o Katarzynie „Kobra”. Mówi się też, że ma romans z Jurkiem Stempowskim. Maria Dąbrowska kilka razy wspomina o tym w *Dziennikach*. W notatce z 6 sierpnia 1935 roku czytamy, że „Kobra (żona malarza Strzemińskiego z Łodzi, zakochana w p. Jerzym) o wpół do siódmej rano przyjechała, zbudziła Jurka i zabrała go. Ja potem spotkałam ich na mieście”[177].

Dąbrowska na pewno uważnie obserwuje rozwój sytuacji – od lat jest w związku ze Stanisławem Stempowskim, więc Jerzy to prawie jej pasierb. Prawie, bo związek jego ojca z Dąbrowską jest nieformalny. Matka Jerzego jeszcze żyje, a Stanisław, liberalny publicysta i czołowa postać polskiej masonerii, nie uznaje rozwodów, choć będzie z pisarką aż do swojej śmierci w 1952 roku. Dąbrowska pozostaje w serdecznych stosunkach z Jerzym; od 1926 prowadzą korespondencję, która na początku zdawkowa, z czasem, zwłaszcza po drugiej wojnie światowej, stanie się intensywnym dialogiem dwojga intelektualistów i obserwatorów epoki.

Jerzy to ulubieniec pań. Erudyta, poliglota, światowiec i mason. Jego wielbicielką jest między innymi gwiazda estrady Mira Zimińska. Mało kto wie, że z nieformalnego związku z czasów młodości Jerzy ma dwie córki, bliźniaczki – Danusię i Hanię Sucheckie. Gdyby nie pierwsza wojna światowa i rewolucja, wiódłby spokojne życie posiadacza ziemskiego i poświęcał czas sztuce. Ale rodzina straciła majątek, więc Jerzy ima się różnych zajęć – pracuje w wywiadzie, w biurze Prezesa Rady Ministrów, jest kurierem dyplomatycznym w Ministerstwie Spraw Zagranicznych, korespondentem Polskiej Agencji Telegraficznej w Paryżu, Genewie i Berlinie, a nawet doradcą ekonomicznym w Państwowym Banku Rolnym. Poza tym pisze, wykłada i animuje życie kulturalne stolicy. Razem z Józefem Czapskim, Dmitrijem Fiłosofowem, Rafałem Blüthem i Leonem

Gomulickim prowadzi w Warszawie rosyjski klub literacki Domek w Kołomnie. Przyjaźni się z wieloma Rosjanami, Ukraińcami, Tatarami i Gruzinami, którzy po rewolucji październikowej trafili do Polski.

Po drugiej wojnie światowej pisał: „W 1928–29 postanowiłem rozejść się z piłsudczykami, nawet najumiarkowańszymi, widząc bezowocność wszelkich wysiłków dążących do zatrzymania rozpędzonej do katastrofy maszyny […]. Na domiar złego ciążyła na mnie odpowiedzialność, której dziś nie mam, utrzymywania przy życiu chorej na raka kobiety, do której byłem niezmiernie przywiązany. To utrzymanie jej przy życiu przez blisko 13 lat było moim arcydziełem, *chef d'oeuvre*, *capolavoro*, najbardziej udanym i niewiarygodnym przedsięwzięciem, podjętym wbrew wszelkim rozumnym obliczeniom. Do tego musiałem mieć trochę pieniędzy, wbrew pociągowi do abnegacji. W tym celu musiałem wziąć niewielkie zajęcie w banku, napisawszy uprzednio małą rozprawkę o pewnym modnym wówczas rodzaju kredytu, aby móc uchodzić za specjalistę. Ale nade wszystko dręczyło mnie poczucie klęski, świadomość ogólnej katastrofy, której byłem świadkiem i aktorem, jak marynarz na tonącym okręcie, na którym spełnienie swego obowiązku nie jest już na nic przydatne i nie daje nawet złudzenia satysfakcji moralnej. Oderwanie od tego całego kompleksu pojęć jest złożoną operacją. Musimy przyjść w tym celu do jakiegoś rozpoznania praw jednostki, myślę o prawach moralnych, w obliczu wielkich kataklizmów”[178].


Katarzyna Kobro i jej malarstwo Strzemińskiego

62

5.6.34.

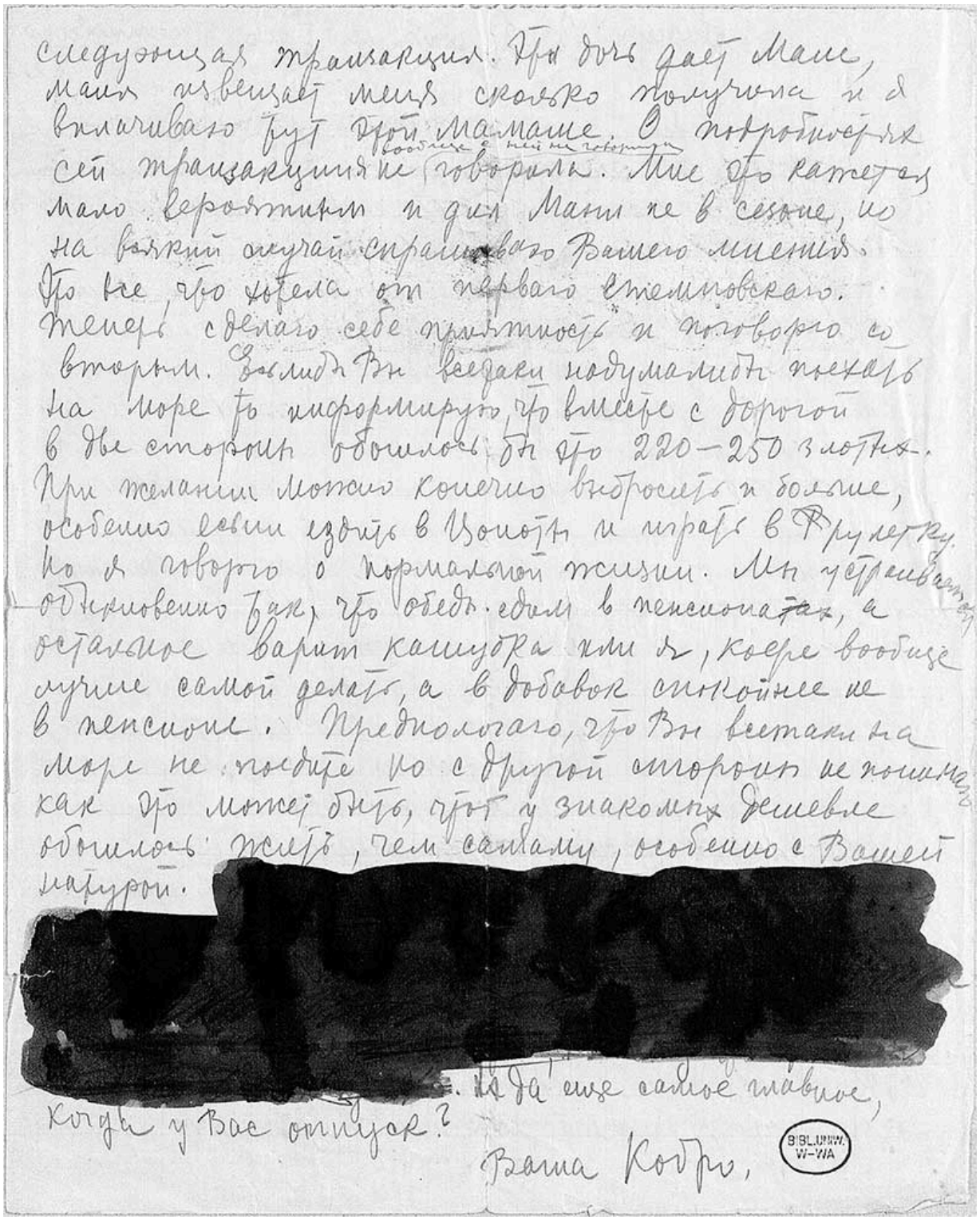
Дорогой Стемповский,

Последнее письмо Ваше, хотя конечно я очень благодарна, что Вы столько для меня делаете, поведало холодом — видно, что Вам все это уже надоело и от всего Вы устали. Поэтому конечно сугубо грустно беспокоить Вас и писать. Сломик, когда я сообщила, что люди принимая от кого-нибудь много добра, принимущественно кончают тем, что начинают отплачивать свинством. Чтоб избежать такую возможность я давно уже господина Стемповского поделила на две части. Один Стемповский который для меня хорошо, а другой независимо от того — знакомый. Таким образом делаешь всем удобное положение — имею надежду

быть по очереди. Начну с первого. Вышлю на море числа 13, 14 с/м. Буду до 13, 14 августа. Возвращаюсь, и думаю числа 1 го сентября поеду в Ригу — хорошо бы быть там минимум месяц, максимум пол года. Хорошо кроме Вас, сообщество мне не нужно и теперь

[illegible] Варшаве [illegible] что нибудь было [illegible] то [illegible] что [illegible] меньше удобно. Больше мне нечего. Дала для проверки Стржеминскому, так, что думаю все в порядке. Тут в Лодзи есть одна особа, которая имеет в совет-дорь, которая имеет изобилие денег и предлагает

[^] List Katarzyny Kobro do Jerzego Stempowskiego z 5 czerwca 1934 roku



[^]

W Warszawie Stempowski mieszka u przyjaciół – Mieczysława i Ludwiki Rettingerów. To Ludwika, Wichuna, jest tą kobietą, do której był

niezmiernie przywiązany. Po śmierci Ludwiki poświęci jej *Eseje dla Kassandry* i *Zapiski dla zjawy*.

Nie wiadomo, od kiedy dokładnie Kobro zna się z Jerzym. Rozmawia z nim po rosyjsku i po rosyjsku z nim koresponduje. Zachował się tylko jeden z tych listów. „Drogi Stempowski – pisze Katarzyna 5 czerwca 1934 roku. – Z ostatniego pańskiego listu, chociaż oczywiście jestem bardzo wdzięczna, że tak dużo Pan dla mnie robi, powiało chłodem; widać, że to wszystko już Panu obrzydło i już Pana męczy. Dlatego oczywiście ogromnie smutno mi niepokoić Pana i pisać. Smolik powiedział kiedyś, że ludzie, którzy dostają od kogoś dużo dobra, przeważnie na koniec odpłacają się świństwem. Żeby wyeliminować tę możliwość, już dawno podzieliłam pana Stempowskiego na dwie części. Jeden Stempowski, który stara się dla mnie, a drugi […] – znajomy. Takim sposobem tworzy się bardzo wygodna sytuacja – można dokuczać dwóm po kolei”[179].

Dalej jest o sprawach rodzinnych – Jerzy najwyraźniej pomaga w przekazywaniu pieniędzy Marii Kobro, której Strzemińscy starają się pomagać, bo żyje w Moskwie w bardzo ciężkich warunkach – i o planowanym wyjeździe do Rygi i na Hel.

Widują się w Łodzi, gdzie Stempowski miewa odczyty, i w Warszawie, bo Kobro częściej przyjeżdża teraz do stolicy. W latach 1931–1936 bierze udział w dorocznych wystawach utworzonego w 1930 roku Instytutu Propagandy Sztuki, tak zwanych salonach. Pawilon na tyłach pałacu Kronenberga to najważniejsze miejsce wystawowe awangardowych polskich artystów. Odbywają się tam także spotkania, prelekcje i dyskusje. „IPS był naszą stolicą – wspominał po latach Józef Czapski – precz z Zachętą, nie chcieliśmy znać tego, wszystko źle, źle, źle. A IPS był fontanną geniuszów…”[180] Z sal wystawowych artyści i zwiedzający chętnie przenoszą się do kawiarni. Pomysł rzeźbiarza i malarza Stanisława Rzeckiego, żeby IPS dorabiał sobie na działalności gastronomicznej, tak przypadł warszawiakom do gustu, że słynna Ziemiańska przy Mazowieckiej chwilowo opustoszała.

9 stycznia 1936 roku Maria Dąbrowska notuje: „Przed południem idziemy z Jadzią do Ziemiańskiej Artystów – tam spotykamy się z panią Wichuną. Razem do IPS-u. Obfita wystawa o bardzo różnym poziomie i bardzo rozmaitego rodzaju, od suprematyzmu i »kompozycji przestrzennej« (rzeźba) małżeństwa Strzemińskich z Łodzi (Katarzyna Kobro, tzw. przez nas »Kobra«, nowa flama p. Jerzego, czy też nowy »wamp« czyhający na jego cnotę lub ją pożerający) aż do niewolniczego prawie powrotu do pointylizmu (małżeństwo Cybisowie), a nawet jakby starej szkoły krajobrazowej sprzed impresjonizmu (Kramsztyk). Jest jedna część sali przyjemna z Wąsowiczem (olejne krajobrazy tym razem), Cybisami, Tytusem Czyżewskim (ten mi się najbardziej podobał) i Waliszewskim. Wichuna z filozoficzną dystynkcją oglądała metalowe figle Kobry”[181].

„Jestem jednak głęboko przekonana – skomentuje tę uwagę Nika Strzemińska – że moja matka, choć tryskała energią jako artystka i jako kobieta, tak bardzo kochała ojca, że była wobec niego całkowicie wierna i lojalna, a notatkę Dąbrowskiej podyktowała zazdrość”[182]. Ale Nika znała tylko tę jedną wzmiankę pisarki o Kobro, bo tylko ta znalazła się w poprzednim wydaniu *Dzienników*. Teraz wiemy więcej. Jeszcze w 1948 roku, usłyszawszy, że Katarzyna rozeszła się z mężem, Dąbrowska z przekonaniem pisze, że przed wojną rzeźbiarka miała romans z Jerzym Stempowskim.

„Stempowskim zajmowałem się marginalnie, bardziej planowałem się zająć, niż się zająłem – mówi publicysta i biograf Krzysztof Tomasik. – Nic nie wiem o romansie z Kobro. To dla mnie nowość, zawsze byłem przekonany, że był homoseksualistą. Tak słyszałem, pod tym kątem zbierałem informacje i to się potwierdzało. Ale też nie musi to wykluczać romansu z kobietą, to wtedy była norma”.

Uka

Na Północnej ulicy
Tańczą dwie hitlerzycy,
Jedna tak, druga siak,
Polskim dzieciom robią krach[183]

– nuci Władysław płaczącej córeczce. Sam ułożył słowa. Mała drze się wniebogłosy. Katarzyna zbiega po schodach i łomocze do drzwi Wegnerów. Często biega do nich po pomoc, nawet w środku nocy. „Katarzyna Kobro, pani już koło czterdziestki, była dość bezradna wobec noworodka i przy pielęgnowaniu dziecka zasięgała pomocy i porad mojej matki” – opowiada Anna Wegner-Sumień.

Dziecko wywraca życie Strzemińskich do góry nogami. Okrzepli w sprawdzonym układzie, jako para artystów bezwzględnie oddanych sztuce. Katarzyna była kiedyś w ciąży i poroniła. To był chłopiec. Potem długo starała się nie myśleć o dziecku. Ale, jak pisze Nika, „w 1935 roku […] mocniej niż kiedykolwiek przedtem zapragnęła dziecka. Była przystojną, silną, pełną energii kobietą, której nie dane było do tej pory zaznać macierzyństwa. Wypełnianie życia wyłącznie działalnością artystyczną przestało jej wystarczać. Uświadomiła sobie ponadto, że przecież ma już 37 lat i wkrótce może być za późno”[184].

„On nigdy nie chciał dziecka – notuje z rozgoryczeniem Katarzyna. – Jego matka mówiła, żebym nigdy nie miała dziecka, żebym się troszczyła tylko o Władka. I ten Władek był dla mnie dzieckiem. Myślałam, że potrafię zagłuszyć instynkt macierzyński. Nadeszła jednak chwila, kiedy zrozumiałam, że i ja muszę spełnić naturalne prawo kobiety. Długo przemyśliwałam za i przeciw. Wreszcie stanęło na tym, że starczy mi moralnych sił, aby dać społeczeństwu pełnowartościową istotę”[185].

Jakobina Ingeborga Strzemińska rodzi się trzy miesiące przed terminem, 6 listopada 1936 roku, w szpitalu ewangelickim przy ulicy Północnej w Łodzi. Większość personelu medycznego stanowią Niemcy. Strzemiński twierdzi, że lekarze i pielęgniarki z Północnej, zwłaszcza zakonnice Elza i Matylda, to należący do piątej kolumny hitlerowcy, którzy chcą zabić jego córkę. Jest przekonany, że podają dziewczynce truciznę. Będzie do tego wracał jeszcze po drugiej wojnie światowej. „Wyrazem uczuć sfer hitlerowskich do mnie – pisał w 1945 roku – stał się fakt otrucia świadomego i z premedytacją (jak stwierdził dr Mogielnicki) mojej córki – wówczas noworodka 3-tygodniowego przez pielęgniarki i szwestry szpitala ewangelickiego w Łodzi – jednej z bojowych organizacji hitleryzmu na terenie tutejszym. […] W sprawie zaobserwowanych spostrzeżeń działalności politycznej i przygotowań wojennych prowadzonych na terenie szpitala ewangelickiego zwróciłem się do ówczesnego naczelnika Wydziału Bezpieczeństwa przy Łódzkim Województwie p. Wrony, który mi oświadczył, że moje obserwacje jedynie tylko uzupełniają jego obserwacje, prowadzone od dawna, lecz nie może on nic uczynić wskutek wyraźnego zakazu jego władz. Dlatego w tej sprawie radzi on mi zachowanie dyskrecji, ponieważ nikt nie przyjdzie mi z pomocą i mogę się jedynie narazić na represje”[186].

[^] Katarzyna Kobro z córką Niką, Łódź, ok. 1937–1938 roku

Strzemiński uważał, że próbując otruć jego córkę, hitlerowcy chcieli ugodzić w niego – nowoczesnego artystę o otwarcie antyhitlerowskich przekonaniach. „Od tego czasu datowało się niemal paranoiczne nastawienie ojca do Niemców”[187] – wspomina Nika. I to wtedy ułożył tę upiorną kołysankę.

Mieszkanie przy Srebrzyńskiej z pracowni artystów zamienia się w szpital pediatryczny i żłobek. „Zachowywali się, jakbyś była pierwszym dzieckiem na świecie” – powie Ola Ozerkowska dorosłej córce Strzemińskich. Ola czuje się odsunięta – skończyły się wyjścia z Katarzyną do kawiarni na kawę i ciastko, a na Srebrzyńskiej trzeba rozmawiać szeptem, żeby nie obudzić małej. Władysław ucieka na dyskusje o sztuce piętro niżej, do Wegnerów, gdzie czekają na niego fotel przy piecu i wierny słuchacz. Katarzyna nie ma dokąd uciec. W metalowej balii nie trzyma już gliny. Teraz moczą się w niej pieluchy.

„Dziecko było czymś zatrute – pisała po latach. – Chorowało i chorowało. Trzy miesiące jego choroby i mojego niespania doprowadziły mnie do pełnego wycieńczenia. Moje dziecko nie miało niemowlęctwa. Do drugiego roku życia bezustannie krzyczało. Leki nie skutkowały. Znajomi z rzadka bywali u nas w domu. Przychodzili wyłącznie do kuchni. Jeśli tam rozmawiali, dziecko budziło się. Nikt oprócz mnie nie potrafił go ukołysać. Trzeba było z nim tańczyć w rytm piosenek, żeby drzemało. I to był koszmar, i to było okropieństwo. W »Kropli Mleka«[188] mówiono, że należałoby mi postawić pomnik”[189].

Wegnerowie polecają Strzemińskim zaprzyjaźnionego pediatrę, doktora Mogielnickiego, który przychodził na prywatne wizyty do ich Hanki[190]. Anna Wegner-Sumień pamięta, że lekarz stwierdził, że córka Strzemińskich została zatruta nikotyną w łonie matki. Katarzyna Kobro pali nałogowo. Ani ona, ani mąż nie potrafią się obyć bez papierosów. Nawet na zdjęciach widać, że pochylając się nad dziewczynką, czy w domu, czy na spacerze, Katarzyna trzyma w ręku papierosa. Inne nałogi Strzemińskich to czarna kawa i proszki z kogutkiem, które na okrągło łykają; zawarta w tych ostatnich fenacetyna nie tylko uzależnia, ale też uszkadza mózg, krew i nerki. Alkoholu nie piją.

[^] Katarzyna Kobro z córką Niką na ulicy Srebrzyńskiej w Łodzi,
ok. 1938–1939 roku

Opieka nad córką pochłania cały czas i wszystkie siły Katarzyny. „Matce było trudno żyć od dnia mojego urodzenia”[191] – napisze Nika. Oparciem jest niezawodna Lucyna Wegnerowa. Chodzi do apteki, sprowadza pielęgniarki. Kiedy doktor Mogielnicki zaleca karmienie dziecka rosołem na gołębim mięsie, uczynna sąsiadka jeździ po ptaki do gołębiarzy na peryferiach Łodzi. Starsza od córki Strzemińskich o jedenaście lat Hanka cieszy się, że u sąsiadów urodziła się dziewczynka. „Byłam zafascynowana małą Jakobiną – opowiada. – Poczułam się tak, jakbym niespodziewanie została obdarowana młodszą siostrą. I tak Ukę traktowałam”. Nawet mówi się na nie podobnie – Aka i Uka.

„W dzieciństwie nazywali mnie Uka – opowiada po latach córka Strzemińskich. – Nie wiem dlaczego. […] Rosłam więc z tym nieoficjalnym imieniem. Mama chciała nazwać mnie Ingeborga. Ojciec wolał, żebym nazywała się Jakobina. Podobno rodzina Strzemińskich wywodziła się od Jakuba Strzemię. Ja chciałam nazywać się Swietłana. Imię Nika zaproponowała siostra mamy. Spodobało się mamie, bo było krótkie”[192].

Kiedy Hanka słyszy, że piętro wyżej otwierają się drzwi, wybiega pani Katarzynie na spotkanie. Idą na spacer, prowadząc na szelkach małą Ukę. W albumie ze zdjęciami Anna Wegner-Sumień starannie przechowuje niewielkie odbitki; na niektórych są wszystkie trzy – Aka, Uka i pani Katarzyna, na innych sama Kobro z córką. „Na Gwiazdkę 1936 albo 1937 roku dostałam mały aparat fotograficzny Kodaka – wspomina pani Anna. – Zdjęcia z osiedla Montwiłła-Mireckiego robił mój ojciec”.

Wprawdzie przy małym dziecku nie mogło być mowy o poważnej twórczości, ale Anna Wegner-Sumień pamięta, że Katarzyna wszystkie wolne chwile poświęcała pracy i składała z kartonu kompozycje przestrzenne. Wydaje się jednak, że nie wyszła poza papierowe prototypy rzeźb. Nie wzięła udziału w I Ogólnopolskim Salonie Rzeźby w maju 1937 roku w warszawskim IPS-ie. Może nie miała wtedy siły i ochoty

walczyć o uznanie dla swoich konstrukcji? Może nie wyobrażała sobie wystawiania ich koło *Pelikana* Olgi Niewskiej, która oprócz ptaków namiętnie rzeźbiła sportowców, legionistów i polityków? O portretowaniu w kółko Piłsudskiego Kobro pisze: „Czy mam mówić o warszawskiej akademickiej sztuce urzędowo-biurokratycznej, o tych ciężkich jak umysł współczesnego biurokraty, frontalnych klocach drzewa, kamienia lub brązu, starannie wykaligrafowanych na popiersia lub głowy »odpowiedzialnych« lub »wpływowych« panów z biurokracji… o tych posągach wyższych urzędników upozowanych na wielkich mężów stanu… o tych frontalnych klocach, nie posiadających ani gry proporcji, ani gry linii, ani gry światłocienia na wygięciach bryły… tylko kompletny brak kultury i przeraźliwa megalomania sfer biurokratycznych, żądnych reklamy – spowodowały popyt na tego rodzaju rzeźby i pomniki. Czy mam wymieniać nazwiska tych »dostawców«? Wystarczy, że wymienię jedno z nich – Karnego. Ciężkie jak beznadziejna nuda gabinetów urzędowych stawia się nudne frontalne pomniki na placach Warszawy, zdobi się [nimi] salony reprezentacyjne i wystawia się [je] w IPS-ie. Czy to jest rzeźba? Nie: to jest zmaterializowana w kamień sztywność mentalności biurokratycznej. Lecz upadek sztuki postępuje z roku na rok i powoli zaczyna się myśleć, że to jest prawdziwa rzeźba”[193].

Ale *Pelikan* Niewskiej bardzo się wszystkim podoba, jeszcze przed końcem roku artystka dostanie za niego złoty medal na międzynarodowej wystawie *Sztuka i technika w życiu współczesnym* w Paryżu. Kobro wzrusza ramionami i wraca do przewijania dziecka i podgrzewania mleka.

Niedługo po narodzinach Uki Władysław Strzemiński zamawia u pani N. horoskop dziewczynki[194]. Pani N. przepowiada córce artystów pasję literacką, zainteresowanie sztuką i wielkie podróże. „Wszystko w jej życiu będzie jakby podwójne” – mówi.

Nika spędzi część dorosłego życia na lądzie, a część na morzu. Jako lekarz okrętowy (pierwsza na takim stanowisku kobieta w historii Polski) zwiedzi dalekie kraje. Obejrzy rezerwat Aborygenów i afrykańskie wioski, zobaczy jeziora pełne flamingów, będzie piła wino palmowe. Napisze kilka

morskich opowieści, a potem książki o rodzicach[195], w których przywoła wymyśloną przez ojca kołysankę.

Wojna

Z Chałup do Łodzi jedzie się przez Wolne Miasto Gdańsk. W Gdańsku klimat jak z *Blaszanego bębenka*. „Cały łatwowierny lud wierzył w świętego Mikołaja – napisze Günter Grass. – Ale święty Mikołaj był w rzeczywistości gazownikiem”[196]. Na dworcu aż ciemno od brunatnych koszul. Katarzyna i Władysław patrzą na nie z trwogą. O wrzaskliwym świętym Mikołaju z wąsikiem od dawna mają swoje zdanie.

Pod koniec sierpnia 1939 roku w pośpiechu pakują bagaże. Pogoda jest piękna i mała Uka świetnie się bawi na plaży, ale doniesienia prasowe budzą grozę. Strzemińscy bez końca omawiają wiadomości ze Stefanem Wegnerem i Aleksandrem Kromerem, którzy także spędzają lato na Półwyspie Helskim. Niemiecki pancernik Schleswig-Holstein przypłynął do Gdańska z kurtuazyjną wizytą – od 25 sierpnia stoi w Nowym Porcie, naprzeciw Westerplatte. Kurtuazyjna wizyta! Tylko że na pokładzie cały czas trwa tajny alarm bojowy.

Strzemińscy nie wierzą, że Niemcy mają samoloty i czołgi z tektury, a ich syntetyczna benzyna nie nadaje się nawet do zapalniczek, jak utrzymuje polska propaganda. Jako były żołnierz Władysław trzeźwo ocenia sytuację. „Jego uczeń, Pinkas Szwarc, wspominał, że Strzemiński sporządził memoriał wojskowy na temat złego przygotowania obrony przeciwlotniczej Łodzi – mówi Zenobia Karnicka. – Doskonale wiedział też, jak działa piąta kolumna na terenie miasta. Był inteligentny, poruszał się w środowisku literacko-artystycznym, ale też politycznym. Razem z Karolem Hillerem i Stefanem Wegnerem zaangażował się we front lewicowy”.

Wybuch wojny zastaje Strzemińskich już w Łodzi, ale Władysław chce jechać dalej, na Wileńszczyznę, do swojej rodziny.

„Pierwszego września – pisze Nika – rodzice otrzymali w Starostwie Grodzkim Łódzkim zaświadczenie, opatrzone okrągłą pieczęcią i podpisane przez M. Ładewskiego, uprawniające ich do przejazdu osobowymi pociągami wojennego rozkładu jazdy ze stacji Łódź do stacji Wilejka”[197].

Władysław twierdzi, że wojna potrwa nie dłużej niż kilka tygodni. Katarzyna pakuje tylko trochę ubrań, przed zimą wrócą przecież do domu.

2 września na Łódź spadają pierwsze bomby, tydzień później do miasta wkraczają oddziały niemieckiej 8. Armii, entuzjastycznie witane przez organizacje prohitlerowskie i mniejszość niemiecką, która stanowi prawie dziesięć procent miejscowej ludności. 9 listopada 1939 roku następuje uroczyste wcielenie Łodzi do Niemiec, trzy dni później Niemcy burzą pomnik Tadeusza Kościuszki na placu Wolności. W nocy z 10 na 11 listopada płonie Wielka Synagoga.

„I oto nadeszła wojna – pisała po latach Katarzyna Kobro. – Mój mąż przekonywał, że trzeba się ratować od bomb. Rzuciliśmy się na Kresy. On niczego nie niósł, ja wszystko i dziecko. Po ośmiu dniach bombardowań dojechaliśmy do Wilejki. Po tygodniu czy dwóch, nie pamiętam, przyszli Rosjanie”[198].

Rosjanie wchodzą do Polski 17 września 1939 roku. Strzemińscy urządzają się prowizorycznie w Wilejce, gdzie mieszka jego rodzina – matka i brat Walerian z żoną Wiktorią i córką Marysią, rówieśnicą Uki. Władysław uczy w szkole. O życiu Strzemińskich w Wilejce wiadomo z powojennych notatek Katarzyny w szarym zeszycie.

„Matka męża […] – wspomina rzeźbiarka – została skierowana do szpitala, a jego brat wskoczył na motocykl i uciekł. Nie będę mówić o wszystkich szczegółach, a tylko o fakcie, że było 45 stopni mrozu, a moje dziecko było zawsze w cieple, nakarmione i oczywiście nie za 300 rubli miesięcznie, które zarabiał Strzemiński, bo masło kosztowało 60 rubli za ćwierć kilo. Dziecko miało wszystko. Możliwie rosło i rozwijało się. Mnie ludzie dawali drzewo, a ja je na sankach woziłam z odległości trzech, a nawet pięciu kilometrów. Chodziłam do bogatych sparaliżowanych staruszek masować im nogi za talerz makaronu dla dziecka. Dziecko miało i choinkę, i prezenty, i każdego dnia pół litra mleka. Strzemiński radził

zapisać się jako Polka. Zapisałam się jako Rosjanka. Kiedy po Bożym Narodzeniu były wysiedlenia, a za ścianą przeprowadzano rewizję, on błyskawicznie spalił moją metrykę urodzenia w Moskwie i akt ślubu ze Smoleńska. W tym okresie mojego życia ustanowiłam światowy rekord, bo przez 9 miesięcy obywałam się bez pończoch. Dziewczynka była malutka. Jedno jedyne prześcieradło przekroiłam na pół i zrobiłam jej dwa. Strzemiński spał na łóżku z siatką, siennikiem i baranicą, a przykrywał się kocem, ja zaś na żelaznych prętach, bo siennik był zupełnie pusty. Nakrywałam się płaszczem. On uczył w gimnazjum. Kiedy było ślisko, niczym koń woziłam go na sankach. I wiele można by o tym mówić”[199].

Córka zapamięta sine pręgi na nogach matki i jej odmrożone, popękane do krwi ręce.

„Wegetowaliśmy w prymitywnych warunkach – pisze Nika. – Aby załatwić potrzeby fizjologiczne i przynieść wodę, trzeba było chodzić na podwórze. W pokoju najbliżej pieca kuchennego, niemal przytykającego jednym bokiem do wejścia, stało moje dziecinne łóżeczko. Dalej posłanie matki, a przy ścianie, naprzeciwko drzwi wiodących do sionki, łóżko ojca. Przysunięty do niego stół dłuższym bokiem dotykał okna. Właśnie tutaj, odwrócony tyłem do pokoju, siadywał ojciec, pokrywając kartki papieru jakimiś niezrozumiałymi dla mnie rysunkami. W ten sposób powstał cykl »Białoruś Zachodnia«”[200].

Władysław przygotowuje też dekoracje miasteczka z okazji państwowych świąt. Pewnie mają z Katarzyną *déjà vu*. W 1969 roku Przyboś napisze we wspomnieniu o Strzemińskim, że „on jeden w tym najgorszym dla plastyki okresie mógł dać wyraz malarstwa, o które propagandzie chodziło. Putrament wspomina w swoim *Pół wieku*, jak to Strzemiński przemienił na święto 1 Maja 1940 nędzne, szare miasteczko Wilejkę w kolorową feerię, w scenerię przestrzennych kompozycji malarskich. Ale wtedy władze dały mu wolną rękę w przystrojeniu miasta”[201].

Atmosfera zagrożenia i strach przed wywózką w głąb Rosji sprawiają, że Strzemińscy decydują się na powrót. Po wojnie Władysław napisze, że wrócił, by ratować swój dorobek artystyczny. Jadą do Łodzi, „korzystając

z ostatniego transportu powrotu uciekinierów”[202]. Przydaje się wystawiony w Rydze akt ślubu, Katarzyna może się dzięki niemu powołać na niemieckie pochodzenie ojca. Pakt Ribbentrop–Mołotow na krótko otwiera granicę. Strzemińscy wsiadają do pociągu do Łodzi.

„Nie pytałam, jaką drogą jechaliśmy – wspomina Nika. – Pamiętam nazwy dwóch miejscowości – Mołodeczno i Biała Podlaska – wymieniane podczas rozmów o tej podróży. Wracaliśmy bydlęcymi wagonami. Było względnie luźno. Starczyło miejsca, żeby się przespać na podłodze. Dla mnie matka wymościła posłanie na pokrywie walizki wsuniętej w róg wagonu. Tuż po minięciu granicy wszystkich pasażerów i ich ubrania poddano odwszeniu. Dalsza podróż nie przebiegała ani trochę szybciej. Cała nasza trójka zniosła jej trudy zupełnie dobrze. W połowie maja 1940 roku znów znaleźliśmy się w Łodzi”[203].

Litzmannstadt

Katarzyna siedzi w kucki na podłodze i obiera ziemniaki. Stół zajmują rysunki męża i sterty szmacianych zabawek, które rzeźbiarka szyje na sprzedaż. Przydzielono im mały pokój z kuchnią, tak ciasny, że obijają się o siebie. Za całe wyposażenie mają kozę, na której Katarzyna gotuje i przy której się grzeją, dwa zdezelowane łóżka, łóżeczko dla dziecka i kilka taboretów, za półki służą stare skrzynki wyproszone w warzywniaku.

Nie wrócili na Srebrzyńską, bo ich mieszkanie zdążyli zająć niemieccy przesiedleńcy. Osiedle przemianowano na Stadtseilung, a ulicę na Plettenberg-Strasse. Piotrkowska to teraz Adolf-Hitler-Strasse, Łódź od 11 kwietnia 1940 roku nazywa się Litzmannstadt, a w lipcu dostaje nowy herb – złotą łódź w czerwonym polu zastępuje złota swastyka z podwójnymi ramionami na niebieskim tle. W całym mieście powiewają hitlerowskie flagi. Już w lutym 1940 roku w dwóch najbiedniejszych i najbardziej zaniedbanych dzielnicach – na Bałutach i Starym Mieście – powstaje getto dla ludności żydowskiej; pierwsze na ziemiach wcielonych do Rzeszy, zlikwidowane jako ostatnie.

W mieście zostało niewielu znajomych. Karola Hillera rozstrzelano w grudniu 1939 roku w Lesie Lućmierskim w ramach „Intelligenzaktion Litzmannstadt”, która miała na celu eliminację polskiej inteligencji w Łodzi. Odmówił podpisania volkslisty. Aniela Menkesowa, o którą tak zazdrosna była Ola Ozerkowska, wyjechała do Lwowa, gdzie zginie z rodziną w zbiorowej egzekucji, gdy w 1941 roku Niemcy wkroczą do miasta. Wegnerowie i Minichowie zostali wysiedleni. W nocy z 14 na 15 stycznia 1940 roku mieszkańców prawie pięciotysięcznego osiedla im. Montwiłła-Mireckiego deportowano do obozu przejściowego przy ulicy Łąkowej 4, a potem na teren Generalnej Guberni. Pakując się w pośpiechu, Stefan Wegner włożył do plecaka kilka numerów „Formy” i książki

Strzemińskich – *Unizm* i *Kompozycja przestrzeni*. W trudnych momentach ludzie niekoniecznie zabierają to, co najbardziej potrzebne. Strzemińscy oprócz karakułowego futra, które ktoś dał im na przechowanie, mają ze sobą też znaną ze zdjęć nowoczesną czarno-białą sukienkę i czapeczkę Katarzyny Kobro.

Po przyjeździe do Łodzi zatrzymują się u Ady i Jerzego Krauze, w piętrowym domu z ogrodem przy Gdańskiej 94. Jerzy ma tam pracownię z przeszklonym sufitem, której zazdroszczą mu koledzy. Podpisał volkslistę i chodzi w niemieckim mundurze. Po wojnie ucieknie do Australii. Ada, która volkslisty nie podpisała, zostanie w Łodzi.

Potem Katarzyna i Władysław dostają mieszkanie na Karolewie, czyli tak zwanym osiedlu „biskupim" przy ulicy Schwimmerweg, dzisiejszej Wyspiańskiego, gdzie w niespełna stu mikroskopijnych domkach mieszkają Niemcy i Rosjanie. To tutaj w ostatnich tygodniach wojny Katarzyna spali swoje rzeźby w piecu.

Strzemińscy należą teraz do uprzywilejowanej mniejszości. „Krótko po naszym przyjeździe do Łodzi matkę zaczęto nakłaniać do podpisania volkslisty – pisze Nika. – W okupacyjnych dokumentach jako miejsce urodzenia wpisano jej »Ryga«, bo – jak poprzednio wspomniałam – z tego miasta pochodził akt ślubu kościelnego Strzemińskich, ich jedyny ocalały dokument. Przypominano jej niemieckie pochodzenie dziadka i von figurujące przed jego nazwiskiem. Nie chciała się zgodzić, więc grożono całej rodzinie najróżniejszymi sankcjami. Aby mnie nie spotkało nic złego, rodzice zdecydowali się podpisać tak zwaną listę rosyjską. Dawała ona pewne przywileje. My korzystaliśmy tylko z jednego – większych przydziałów żywności na kartki. Formalności załatwiało się w Komitecie Rosyjskim na ulicy Piramowicza, w [budynku] sąsiadującym z prawosławną parafią i ukraińską cerkwią, w którym do dziś odbywają się lekcje religii prawosławnej. Ledwie ojciec i matka złożyli swe podpisy na tym dokumencie, zaproponowano im powrót do zajmowanego przed wojną mieszkania albo zajęcie innego, o zbliżonym standardzie. Oboje odrzucili propozycję – nie chcieli korzystać z przywilejów związanych z rosyjską listą. Chodziło im przecież wyłącznie o uniknięcie zagrożenia, a nie

o zyskanie uprawnień. Takie stanowisko wywołało oburzenie okupacyjnych władz”[204].

Twierdzi się zwykle, że podpisanie rosyjskiej listy narodowościowej zaważyło na małżeństwie Strzemińskich i zapoczątkowało jego rozpad – Katarzyna podpisała listę w tajemnicy i wynarodowiła w ten sposób męża, a on ją za to znienawidził, bo odtąd uważano go za kogoś, kto jak byle volksdeutsch „sprzedał Polskę za masło”. Tylko czy Kobro rzeczywiście podpisała listę bez wiedzy Strzemińskiego? W złożonym zaraz po wojnie podaniu o rehabilitację Władysław słowem nie wspomina o pochodzeniu żony, w ogóle nic nie mówi o żonie, rodzinie czy chęci chronienia córki. Wśród powodów podpisania listy wymienia między innymi konieczność ukrywania się, bo jako malarz nowoczesny i twórca Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej był na celowniku hitlerowców, którzy uznawali taką sztukę za zdegenerowaną. Pisze także: „podczas sprawdzania przez gestapowców [na stacji w Białej Podlaskiej, w trakcie podróży z Wilejki do Łodzi] zobaczyłem, że moje nazwisko, jak również nazwiska wielu znajomych, figuruje w leżącej przed nimi książce. Wobec tego podałem dokument wystawiony przez władze sowieckie, gdzie nazwisko zapisano fonetycznie, literami rosyjskimi, co w tłumaczeniu na alfabet łaciński musiało się tłumaczyć jako »Stszemiński«”[205]. Dodaje, że pod nieobecność w Łodzi był poszukiwany przez gestapo. „W tej sytuacji – kontynuuje – poradził mi przypadkowo spotkany i nieznany mi bliżej p. Mar (Rosjanin), że należy zatrzeć za sobą ślady, a to przez zamieszkanie w dzielnicy, gdzie mnie nikt nie zna, możliwą zmianę nazwiska i sfałszowanie narodowości. Gdy mu powiedziałem, że nie mam podstaw, ponieważ nie mam […] [niepolskich] przodków – zaproponował, że podpisze fałszywe zeznanie […] – całkiem bezpłatnie. Ponieważ stało się jasnym, że na nikogo nie mogę przerzucić sprawy przechowywania obrazów i muszę ją całkowicie wziąć na siebie, dlatego się zgodziłem na jego propozycję i skorzystałem z niej. Ze strony władz niemieckich nie było przymusu, bym się znalazł na tej lub innej liście uprzywilejowanej. Im zależało na tym, by mnie po prostu unicestwić, jak tego dowiodło kilkakrotne przychodzenie gestapowców po mnie. Moim celem natomiast

było ukrycie się od ich obserwacji i wprowadzenie ich w błąd, tak by mnie nie odnaleźli”[206].

Na temat listy rosyjskiej wiadomo bardzo niewiele, profesor Leszek Olejnik, historyk, potwierdza jednak jej istnienie. „Brak szerszych badań na temat narodowości uprzywilejowanych przez okupanta – mówi. – Według moich ustaleń NLN (*Deutsche Volksliste*) funkcjonowała inaczej, była prowadzona przez instytucje państwowe. Dla przedstawicieli innych narodowości, w tym Rosjan, istotne znaczenie miało powstanie w Berlinie – w oparciu o istniejące kręgi emigracyjne – central rejestracyjnych, m.in. Russische Vertrauensstelle in Deutschland. Placówki tej centrali powstawały w niektórych większych miastach tak zwanych ziem wcielonych do Rzeszy, między innymi w Poznaniu i Łodzi. Centrale rejestracyjne i ich terenowe placówki wydawały zainteresowanym osobom legitymacje (poświadczenia) przynależności do odpowiedniej narodowości. Te poświadczenia stanowiły podstawę określenia narodowości w wydawanych później kartach rozpoznawczych (Kennkarten). Tak więc niepolskie narodowości otrzymywały odrębne kenkarty koloru szarego z czerwonym skośnym paskiem, a w rubryce o przynależności państwowej wpisywano: *Schutzangehörige des Deutschen Reiches*”.

„W latach okupacji hitlerowskiej położenie społeczności rosyjskiej w Łodzi było nieco lepsze niż polskiej – pisze Olejnik – choć mniej korzystne niż osób deklarujących narodowość niemiecką (volksdeutsche). Istniał w Łodzi Komitet Rosyjski będący agendą centrali w Berlinie. Zgłaszającym się osobom wydawano tam poświadczenia narodowości rosyjskiej. Otwarte były świątynie prawosławne. W kilku szkołach niemieckich były wydzielone klasy, w których prowadzono lekcje dla dzieci rosyjskich. Niemcy zgadzali się jednak tylko na kontrolowane przez siebie formy działalności niepolskich narodowości. W konsekwencji już w 1940 r. zawieszono działalność Rosyjskiego Towarzystwa Dobroczynności”[207].

Do takiej wydzielonej klasy dla dzieci rosyjskich będzie chodziła córka Strzemińskich. „Podczas okupacji rosyjskie dzieci – pisze – (bo przecież wówczas rodzice występowali jako Rosjanie) miały w Łodzi do wyboru

dwie szkoły. Z językiem wykładowym niemieckim i kilkoma godzinami rosyjskiego lub odwrotnie. Mnie zapisano do tej drugiej. Mieściła się przy ul. Piramowicza w kilku niewielkich salkach przerobionych z izb mieszkalnych. Piętro niżej było Towarzystwo Rosyjskie, którego hall zdobiło brązowe popiersie Mikołaja II. Nie zapomnę, jak wiele przykrości zrobiono matce za to, że pod jej nieobecność zbezcześciłam cara, wkładając mu na głowę męski kapelusz”[208].

Podpisanie przez Strzemińskich listy rosyjskiej to po prostu element strategii przetrwania. Dla Katarzyny może bardziej naturalny, bo przecież czuje się Rosjanką, po wojnie nawet nie przyjdzie jej do głowy, żeby wystąpić o rehabilitację, dla Władysława raczej koniunkturalny. Nazwie to biologią trwania: „Biologizm. Gdy z człowieka wybito ostatnią resztkę jego splugawionego człowieczeństwa – staje się on biologią trwania, jak trwa, bezmyślny i bezmowny, cały świat trwania”[209].

Dlaczego w takim razie Władysław zaczyna bić i poniżać żonę? „Myślę, że znaczący wpływ na tak złe stosunki miało podpisanie przez ojca, polskiego patrioty, rosyjskiej listy – twierdzi Nika Strzemińska. – Czuł się pewnie zdrajcą. Każdy kęs jedzenia, kupowanego na lepsze niż otrzymywali jego rodacy kartki, przypominał mu podjętą w 1940 roku decyzję. Za własne przykre doznania winił przede wszystkim [moją] matkę, która znajdowała się najbliżej. Będąc Rosjanką od urodzenia, stanowiła dla niego – Rosjanina z wojennego przypadku – niemy, a potem już nie niemy, wyrzut dręczący jego sumienie”[210].

I co ma na myśli Kobro, gdy po latach notuje w szarym zeszycie: „Czy mam jeszcze przypomnieć ob. Strzemińskiemu, na skutek jakich skarg Polaków miał Komitet Rosyjski odebrać mu legitymację rosyjską i na skutek jakich jego stosunków z Niemcami [obawiał] się to uczynić”[211]?

Do najgorszej awantury dochodzi wiosną 1944, kiedy Katarzyna, rzeczywiście w tajemnicy, chrzci Ukę w cerkwi i nadaje jej imię Nika. Wieczorem podekscytowana dziewczynka biegnie do ojca. „Powąchaj tatusiu, jak mi ładnie czółko pachnie, jak mi ładnie rączki i nóżki pachną!”[212] – chwali się, bo została namaszczona wonnymi olejami. Nie

zdaje sobie sprawy, że właśnie zdradza tajemnicę, i z przerażeniem patrzy, jak ojciec wpada we wściekłość i rzuca się na matkę.

„Pan wie – napisze Strzemiński do Przybosia w 1948 roku – że podczas wojny parszywa von Kobra uciekła z Uką do niemki[213] i będąc tam, ochrzciła Ukę na prawosławną. Kiedy po wojnie ona była w szpitalu (kiedy Pan przyjeżdżał), […] sprawy odrobiłem i załatwiłem pomyślnie. Kiedy von Kobra wróciła ze szpitala, a ja pracowałem w Lidze Morskiej, ona całe lato przetrzymała Ukę w mieszkaniu bez powietrza, by odciąć ją od społeczeństwa”[214].

Pod nieobecność żony Strzemiński ochrzci córkę w kościele katolickim przy Letniej. „Wymazałam ten chrzest z pamięci”[215] – powie po latach Nika, która wybierze prawosławie i zostanie pochowana na prawosławnym cmentarzu.

„To, co widziałam, wpłynęło na resztę mojego życia – opowiadała po latach – na mój stosunek do otoczenia, do mężczyzn. Bałam się, że w przyszłości moje małżeństwo zamieni się w coś zbliżonego do związku moich rodziców, w którym nigdy nie było czułości, serdeczności, miłości. Nigdy nie widziałam, żeby ojciec pogłaskał mamę, czy też choć cmoknął ją w policzek”[216].

Nika zostanie psychiatrą, specjalistką od schizofrenii. Powie, że dzięki psychiatrii stała się bardziej tolerancyjna i otwarta na drugiego człowieka. Ale zachowania ojca w stosunku do matki nie potrafiła zrozumieć.

Z czego wynikało? „Mimo że jestem psychiatrą, nie umiem odpowiedzieć – mówiła w wywiadzie. – Może z niespełnionych ambicji artystycznych, może z wojny, która zamknęła możliwość dalszego tworzenia, może był zazdrosny, że po moich narodzinach matka więcej czasu poświęcała mnie, może z niepełnosprawności. Nie potrafię odpowiedzieć. Kiedy zaczynałam pisać książkę *Miłość, sztuka i nienawiść*, bardzo chciałam być starsza. Chociaż o dziesięć lat. Może wtedy bym zrozumiała to, co działo się w moim domu”[217].

Śmietnik

„Rosjanka, baltendeutschka i volksdeutsch ratują polską sztukę” – mógłby brzmieć nagłówek tej historii. Jest lato, w odwiedziny do Strzemińskich przyjeżdża Wiera Kobro. Od 1940 roku mieszka w Poznaniu jako baltendeutschka. Uczy niemieckiego w szkole. Pod koniec 1941 roku do Poznania przeniesie się także Mikołaj von Kobro; wiosną 1942 umrze na raka gardła. Po cmentarzu, na którym został pochowany, nie ma śladu. „Przejechały po nim czołgi” – mówi Georg Kobro.

„Po wybuchu drugiej wojny światowej w 1939 roku dziadek zapisał się na listę baltendeutsch – mówi Georg. – Ja wiem, że z punktu widzenia Polaków między volksdeutsch i baltendeutsch nie ma różnicy i to jest negatywnie odbierane. Ale na Łotwie, Litwie i w Estonii ludzie już zaznali, czym jest sowiecka Rosja, aresztowania, morderstwa, zsyłki na Syberię. Moja mama z dziadkiem pojechali do Warthegau, czyli Kraju Warty. Dostali paszporty niemieckie z przedrostkiem »von«. Zatrzymali się w Poznaniu, matka zarabiała na życie dzięki temu, że znała języki”[218].

Strzemiński niechętnie patrzy na elegancką szwagierkę, denerwuje go, że siostry rozmawiają po rosyjsku. Z wizyty z córką w Poznaniu Katarzyna przywiezie zdjęcia z basenu *Nur für Deutsche* i takie, na którym wystrojona w ubrania Wiery wygląda jak jakaś baronessa. Władysław aż się wzdryga na ten widok.

[^] Katarzyna Kobro z córką Niką w Poznaniu, lato 1943 roku

Wiera jest pewna siebie, samodzielna, ładna, po rozwodzie. Małżeństwo zawarte w 1929 roku z byłym oficerem carskim Wiktorem Sudakowem przetrwało dziesięć lat. Gdy wybucha druga wojna światowa, Wiera jest już wolną kobietą. Niewykluczone, że buntuje Katarzynę przeciwko mężowi, którego mizoginizm pewnie ją drażni.

W 1947 roku, podczas sprawy sądowej między Strzemińskimi o opiekę nad dzieckiem, ksiądz Adam Jurgielewicz, sąsiad z Karolewa, zezna: „Pod koniec okupacji przyszedł p. Strzemiński do mnie, prosząc o nocleg, gdyż żona i siostra wyrzuciły go z domu i bardzo mu dokuczają”[219].

Ale gdyby nie one i niemiecki mundur Krauzego, Władysław pewnie nie zobaczyłby już swoich przedwojennych obrazów. „Dzięki pomocy różnych osób zostały wydobyte moje obrazy”[220] – napisze w podaniu do prokuratury w 1945 roku. Te różne osoby to, jakkolwiek by było, Rosjanka, baltendeutschka i volksdeutsch. Katarzyna zrobiła rekonesans – od dawnej sąsiadki, Eugenii Baszkirow, dowiedziała się, że nowi lokatorzy,

Grossowie, zdążyli wyrzucić rzeźby na śmietnik, ale płótna pewnie są jeszcze w piwnicy. Katarzyna, Wiera i Jerzy jadą na Srebrzyńską. Sprawa jest niebezpieczna – Grossowie to niemieccy przesiedleńcy, piętro niżej mieszka esesman (po powrocie z wojennej tułaczki w swoim splądrowanym i zniszczonym mieszkaniu Wegnerowie znajdą wojskową czapkę i sygnet z trupią czaszką). Akcja przebiega jednak sprawnie – mundur robi na pani Grossowej takie wrażenie, że bez oporu daje Krauzemu klucze do piwnicy.

„Krauze, jak przystało na przedstawiciela »wyższej rasy«, ostentacyjnie poganiał Wierę, Katarzynę oraz Stefana Grzejszczaka, jej znajomego, by szybciej wynosili dzieła – pisze Nika. – Równocześnie bacznie się rozglądał, czy to, co robią, nie wzbudza podejrzeń.

Wreszcie sterta obrazów leżała na podwórzu. Był to niemal cały dorobek artystyczny ojca stworzony w dwudziestoleciu międzywojennym. Grzejszczak sprowadził dwie dorożki. Załadowano obrazy w największym pośpiechu i przykryto jakimiś szmatami. Aby nie narażać Wiery i Krauzego, matka pojechała jedną dorożką, druga towarzyszyła jej bez pasażerów. Po drodze na Karolew udało im się uniknąć kontroli.

[^] Zdjęcie legitymacyjne Katarzyny Kobro, 1944 rok

Po wyjeździe siostry matka zaczęła samotnie wędrować po odległych peryferiach, żeby sprawdzić informacje o losie swoich rzeźb. Leżały na wysypisku śmieci, nie pamiętam – na Dołach czy na Cygance. Wydobycie przywalonych nieczystościami, zdemolowanych kompozycji przestrzennych z drewna i metalu, jakie takie oczyszczenie ich, władowanie bez niczyjej pomocy do dorożki i przywiezienie na Schwimmerweg było jeszcze bardziej niebezpieczne, a droga bez porównania dłuższa. I tym razem matce sprzyjało szczęście.

Obrazy i rzeźby znalazły się w wilgotnej piwnicy, pod podłogą naszej kuchni. W ten sposób udało się uratować dorobek twórczy Kobro i Strzemińskiego”[221].

Oczywiście sprawa jest gardłowa – gdyby Niemcy się dowiedzieli, że w piwniczce na Schwimmerweg znajdują się zbiory sztuki zdegenerowanej, Katarzyna i Władysław trafiliby prosto do obozu. Wciąż są na cenzurowanym. W marcu 1941 roku na łamach czasopisma „Litzmannstädter Zeitung” Adolf Kargel w artykule *Internationale Kunst* daje upust swojej nienawiści do Strzemińskiego i Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej: „Poniżej będzie naszkicowana historia powstania tej jedynej w byłej Polsce kolekcji, do której tutejsi Niemcy od momentu jej powstania, a także później byli ustosunkowani negatywnie – pisze Kargel. – Nie sądzę także, aby wielu towarzyszy zamierzało oglądać to paskudztwo – niech to więc będzie odstraszający przykład. […] Kolekcja powstała z inicjatywy działającego ostatnio w Łodzi w charakterze nauczyciela rysunków polskiego, powiedzmy, malarza Władysława Strzemińskiego. Nazwisko Strzemińskiego stało się szerszej publiczności po raz pierwszy znane dzięki temu, że był pierwszą osobą, której miasto nadało swą nagrodę artystyczną. Napiętnowałem wówczas to marnotrawstwo pieniędzy publicznych w łódzkiej »Freie Presse« i przedstawiłem reprodukcję jednego z obrazów Strzemińskiego, który z powodzeniem można by uznać za reprodukcję tary do prania… Te kicze tak wspaniale propagowane jako sztuka nowoczesna, jak już wyżej powiedziałem, były odrzucone przez łódzkich Niemców, ale i nie wszyscy Polacy byli nimi zachwyceni”[222].

Żeby czytelnicy nie mieli wątpliwości, jak wygląda sztuka zdegenerowana, artykuł jest bogato ilustrowany reprodukcjami i zdjęciami prac Kobro, Chwistka, Torres-Garcíi, Witkacego, Strzemińskiego, Herbina i Légera. Dla wzmocnienia efektu Kargel dodaje jeszcze fragment przemówienia Hitlera: „Dzieła sztuki, które nie są zrozumiałe same przez się, lecz dla uzasadnienia swego istnienia wymagają nadętych instrukcji użycia, aby znaleźć w końcu tak onieśmielonych, którzy te głupie lub bezczelne absurdy cierpliwie przyjmą, od dziś nie znajdą już drogi do niemieckiego ludu. Ktoś, kto szuka rzeczy nowych tylko dla samej nowości, zbyt łatwo może zboczyć w dziedzinę błazeństw, ponieważ najgłupsza rzecz wykonana w kamieniu i trwałym materiale naturalnie tym łatwiej może uchodzić za coś rzeczywiście nowoczesnego, bo przecież w dawnych epokach nie każdemu błaznowi pozwalano zanieczyszczać otoczenie wypocinami swego chorego umysłu”[223].

Wina

Eugenia Baszkirow wprawdzie nie pomyślała, żeby zabrać z mieszkania Strzemińskich rzeźby i obrazy, ale przechowała singera, na którym Katarzyna szyła kiedyś dla Władka koszule z romantycznymi luźnymi kołnierzami. Teraz zarabia, szyjąc szmaciane zabawki. Skrawki materiału dostaje od Anny Budryn. To koleżanka z gimnazjum – Ania Krzyżanowska, Budryn po mężu.

„Moja matka była bardzo przedsiębiorcza – mówi Juliusz Budryn. – Ojciec zginął w Katyniu, ona została z dwoma synami i matką, miała dom i nas wszystkich na głowie. Jeszcze przed wojną prowadziła nieduży interes, najpierw sprzedaż resztek tkanin, później artykułów krawieckich. Miała sklep na ulicy Orlej. Kiedy przyszli Niemcy, zabrali ten sklep, a mamie udało się zachować tylko tyle, ile mieściło się na ręcznym wózku. Przywiozła te towary do naszego domu na Julianowie. A Niemcy sprowadzeni do Łodzi to byli na przykład ludzie z Rygi. Nie znali niemieckiego, ale jako Niemcy dostawali mieszkania i miejsca pracy. Pewna pani, nazywała się Iwanow, dostała w taki sposób sklep na Nawrot. Potrzebowała kogoś, kto by jej ten sklep poprowadził. I tym zajęła się moja mama. Świetnie sobie radziła, bo umiała handlować, biedy nie zaznaliśmy. No i mogła pomagać Katarzynie Kobro. U Strzemińskiego zamówiła portret babci i kopie martwej natury holenderskiej, by mógł zarobić pieniądze na utrzymanie rodziny”[224].

Bo Władysław robi portrety na zamówienie. Klientami są często volksdeutsche, artysta rysuje na podstawie fotografii. „Zajęcie polegało na pokratkowaniu fotografii i arkusza brystolu, a potem starannym skopiowaniu każdego fragmentu twarzy – pisze Nika, która nieraz przyglądała się pracy ojca – dziś znany jest tylko jeden taki portret. Strzemiński podarował go doc. Tadeuszowi Pawlikowskiemu, z którym

podczas okupacji i po wyzwoleniu utrzymywał kontakty towarzyskie, a także nieraz zasięgał u niego porady lekarskiej”[225].

Ku zaskoczeniu publiczności Strzemiński pokaże ten naturalistyczny rysunek na pierwszej powojennej wystawie zorganizowanej późnym latem 1945 roku przez łódzki Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków w dawnym lokalu IPS-u w parku im. Henryka Sienkiewicza.

Władysław maluje też okolicznościowe kartki z bukietami kwiatów i bożonarodzeniowe zimowe pejzażyki, a wspólnie z żoną robi torby z płótna i kawałków dykty – ona wycina i zszywa, on maluje na materiale kolorowe kwiaty.

Koszmar rzeczywistości odbija się w jego sztuce. W czasie okupacji Strzemiński tworzy cykle rysunkowe *Deportacje*, *Wojna domom*, *Twarze*. W 1945 roku powstaje wstrząsający cykl kolaży *Moim przyjaciołom Żydom*. Władysław kompiluje w nim dokumentalne fotografie z getta i obozów zagłady – budzące grozę stosy nagich ciał, piszczeli, czaszek – z rysunkiem i plamami koloru. Nadaje im metaforyczne, ekspresyjne tytuły, na przykład *Ruinami zburzonych oczodołów. Kamieniami jak głowy wybrukowano*. Strzemiński widzi Zagładę, bo w Łodzi nie ma muru – getto jest odizolowane, ale widoczne. Pojawiają się poczucie winy i wstydu oraz strach, że zostanie się uznanym za oprawcę.

Luiza Nader twierdzi, że z tej perspektywy „poczucie winy Strzemińskiego wywołane podpisaniem listy rosyjskiej zyskuje nowe znaczenia. Cykl *Moim przyjaciołom Żydom* jest bowiem przeniesieniem winy ze sfery doświadczenia biograficznego w obszar kulturowej pamięci, staje się centralnym punktem odniesienia dla aktów artystycznych, etyką praktyki artystycznej po Holokauście. Afekt winy w przypadku *Moim przyjaciołom Żydom* umiejscowiony zostaje w wizualnej strukturze dzieła: w wiązanej relacji między artystą – obserwatorem Zagłady, a widzem – obserwatorem »artystycznego dokumentu« Zagłady. Artysta przez akt dania świadectwa dokonuje zmiany swego statusu: z pozycji biernego obserwatora dokonuje transgresji w empatycznego świadka. Widz – obserwator znajduje się w miejscu otwarcia etycznego wyboru: może pozostać biernym i obojętnym przechodniem, podjąć próbę dalszego

zaświadczania lub dokonać identyfikacji z agresorem. Zarówno artysta, jak i widz umiejscowieni są w punkcie, gdzie przebywa ktoś, by użyć słynnych słów Susan Sontag »patrzący na ból innych«. Strzemiński umiejscawia siebie po stronie nie ofiar, lecz tych, którzy posiadali wiedzę o deportacjach i przemyśle śmierci. Utracone życie Żydów zostaje zidentyfikowane z jego personalną winą”[226].

Jeden z kolaży Strzemiński podaruje Julianowi Przybosiowi, pozostałe za pośrednictwem swojej studentki Judyty Sobel przekaże Yad Vashem w Jerozolimie.

Rehabilitacja

„Kogo najpierw będziemy wyrzynać po wojnie? Volksdeutschów czy Reichsdeutschów? Reichsdeutschów. Dlaczego? Bo najpierw obowiązek, a potem przyjemność”[227]. Takie dowcipy opowiadają sobie ku pokrzepieniu serc Polacy pod niemiecką okupacją. Najpopularniejszy jest wierszyk *Zawołanie*:

Kto ty jesteś? – Volksdeutsch cwany.
Jaki znak twój? – Krzyż złamany.
Kto cię stworzył? – Zawierucha.
Co cię czeka? – Gałąź sucha.

Wojna się kończy – Niemcy w panice opuszczają Łódź; 19 stycznia 1945 roku do miasta wkraczają wojska radzieckie. Warszawa leży w gruzach, ale Łódź jest prawie nietknięta. Zjeżdżają do niej artyści, działa administracja państwowa, coraz więcej się mówi o założeniu w mieście uczelni plastycznej, pojawia się nawet pomysł, by przenieść tu stolicę. Na początku 1945 roku odbywa się I Organizacyjne Zebranie ZZPAP. Artyści typują Władysława Strzemińskiego na prezesa okręgu, ale Strzemiński odmawia. Oczywiście chce się włączyć w odradzające się życie artystyczne miasta, zdaje sobie jednak sprawę, że aby normalnie pracować i funkcjonować w środowisku, musi wyjaśnić kwestię listy rosyjskiej. Tym bardziej że sytuacja tych, którzy podpisali listy narodowe, robi się nieciekawa, nawet groźna – bywa, że Rosjanie traktowani są tak jak volksdeutsche, a część tak zwanych Białych NKWD aresztuje i wywozi w głąb Związku Radzieckiego.

„W pierwszych tygodniach po oswobodzeniu Łodzi spod okupacji hitlerowskiej dochodziło do różnych działań wymierzonych nie tylko w volksdeutschów, ale i inne grupy uprzywilejowane podczas okupacji, w tym Rosjan – pisze Leszek Olejnik. – Już jednak w lutym 1945 r. władze

miasta zareagowały na niewłaściwe postępowanie niektórych odłamów społeczeństwa polskiego, jak i ogniw administracji i milicji. 27 lutego Pełnomocnik Rządu RP na Łódź i województwo łódzkie Kazimierz Mijal wydał zarządzenie (opublikowane w »Rzeczypospolitej« z 1 marca 1945 r.) nakazujące, aby obywatele polscy sprzed 1 września 1939 r. »narodowości wchodzących w skład ZSRR« – jak ich wówczas określano – byli traktowani »na równi z ludnością polską. W szczególności dotyczy to prawa ww. do zajmowania mieszkania, prawa do pracy, prawa do korzystania z kart żywnościowych i innych uprawnień przysługujących ludności polskiej. Niedopuszczalnym jest usuwanie z zajmowanego mieszkania, zwalnianie z pracy, powoływanie do przymusowych robót…«. Mimo tego sytuacja prawna tych osób nadal nie była klarowna. Spore zamieszanie wprowadził komentarz dziennika »Rzeczypospolita« z 17 marca 1945 r. (nr 72), w którym przy omawianiu dekretu »O wyłączeniu ze społeczeństwa polskiego wrogich elementów« z 28 lutego 1945 r. sugerowano, iż osoby zaliczone do tzw. komitetów narodowościowych będą traktowane jak volksdeutsche II kategorii, czyli podlegać będą rehabilitacji sądowej. Także późniejsza ustawa »O wyłączeniu ze społeczeństwa polskiego wrogich elementów« z 6 maja 1945 r. nie była jednolicie interpretowana. Dopiero oficjalna wykładnia tych przepisów dokonana przez Izbę Karną Sądu Najwyższego z 26 września 1945 r. rozwiewała te wątpliwości. Uznano tam bowiem, iż fakt zaliczenia obywateli polskich do narodowości uprzywilejowanych przez okupanta (Rosjanie, Ukraińcy, Białorusini i inni) nie powoduje potrzeby wystąpienia przez te osoby z wnioskiem o rehabilitację w przypadku, gdy do 31 sierpnia 1939 r. należały do innych narodowości niż polska. Obarczano jednak zainteresowanych obowiązkiem udowodnienia przed władzami administracyjnymi tego, że do wybuchu wojny deklarowały niepolską narodowość. W ówczesnych warunkach udowodnienie tego faktu nie było proste. Warto też zauważyć, iż niejednokrotnie osoby z tych środowisk występowały do władz z pismami, w których starały się podważać opinie o ich uprzywilejowaniu podczas okupacji hitlerowskiej i wyjaśniały, jak faktycznie wyglądało ich położenie”[228].

29 października 1945 roku Władysław Strzemiński składa do prokuratury podanie: „Proszę o zarządzenie postępowania rehabilitacyjnego w mojej sprawie – ponieważ w czasie okupacji niemieckiej należałem do uprzywilejowanej przez okupanta grupy rosyjskiej (pod sfałszowanym na podstawie niezgodnych z prawdą zeznań świadków)”[229]. W dowodzie osobistym wystawionym w Litzmannstadt 28 lipca 1941 roku figuruje Strschemiński Wladislaus urodzony 21 listopada 1893 roku w Mińsku. „Byłem dla nich niewygodny – pisze dalej – ponieważ popierałem to, co oni potępiali. W mniejszym stopniu wchodziła w grę moja prywatna osoba jako artysty malarza. Główną moją winą wobec nich było, że jako inicjator i jeden ze współorganizatorów Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej przy muzeum w Łodzi – jednej z trzech największych tego rodzaju na świecie – podważałem ich politykę na terenie międzynarodowej[230], a nawet popierałem – siłą faktu i wciągania do muzeum – stanowisko artystów niemieckich, przeciwnych sztuce hitlerowskiej. Prócz tego pisałem artykuły o szkodliwości ideologii hitlerowskiej w sztuce i podpisałem parę deklaracji antyfaszystowskich”.

21 stycznia 1946 roku w „Kurierze Popularnym” ukazuje się lista osób ubiegających się o rehabilitację. Jest na niej także Władysław Strzemiński.

Strzemiński rozważa przekazanie Muzeum Sztuki swoich ocalonych dzieł. Anna Wegner-Sumień pamięta, że dyskutował o tym ze Stefanem Wegnerem i wspólnie uznali, że taki gest może się przydać w sprawie rehabilitacyjnej. „Pewnego dnia odwiedził mnie Władysław Strzemiński […] – wspomina Marian Minich – i przekazał w darze cały swój dotychczasowy dorobek artystyczny. Zaskoczony tym niebywałym posunięciem, przyjąłem obrazy i wystawiłem mu żądane zaświadczenie, niezbędne – jak utrzymywał – do rozprawy sądowej…”[231]

Po latach Nika Strzemińska zakwestionuje akt darowizny: „Ojciec mówił mi, że po wyzwoleniu zdeponował, a nie podarował muzeum swoje obrazy. To samo twierdziła później jego była studentka, Hanka Orzechowska. Przyjaciele radzili, abym na drodze sądowej egzekwowała prawo do spuścizny artystycznej po ojcu. Nie posłuchałam ich. Jeśli nawet

był to depozyt, a nie dar, najwłaściwszym miejscem dla prac obojga rodziców jest muzeum”[232].

Nika cytuje za Zofią Baranowicz: „W dzienniku podawczym Muzeum z dnia 26 października pod numerem 123 odnotowano podziękowanie za 69 obrazów ofiarowanych Miejskiemu Muzeum przez Władysława Strzemińskiego”, i dodaje, że „miesiąc później w księdze inwentarzowej znalazła się notatka, że otrzymano od niego w darze 78 prac, w tym 44 rysunki zebrane w siedmiu cyklach”. Niedługo po Strzemińskim do gabinetu dyrektora Muzeum puka Katarzyna Kobro. „Przekazała muzeum w darze zniszczone po długoletnim przechowywaniu w wilgotnej piwnicy swoje rzeźby przestrzenne, które poleciłem, pod kierunkiem artystki, poddać gruntownej restauracji”[233] – pisze Marian Minich.

18 września 1946 roku w związku z przedłużającym się postępowaniem zarząd ZZPAP wystosowuje pismo z „prośbą o przyspieszenie rozprawy sądowej R. 3037 o rehabilitację Władysława Strzemińskiego, artysty plastyka, teoretyka sztuki i profesora Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi. Kierując do Sądu powyższą prośbę, Zarząd Związku powoduje się zamiarem wykorzystania nieprzeciętnych zdolności i wiedzy Władysława Strzemińskiego dla dobra kultury i szkolnictwa, jeśli inne przyczyny, nam nieznane, nie przeszkodzą mu w uzyskaniu rehabilitacji”[234]. 6 listopada 1946 zarząd ZZPAP wysyła kolejne pismo w tej sprawie i „pozwala sobie zaproponować powołanie ob. Wegnera Stefana, wiceprzewodniczącego ZZPAP, w charakterze świadka”[235].

30 grudnia 1946 roku zapada decyzja o pozytywnym rozpatrzeniu sprawy Strzemińskiego. Został zrehabilitowany. Kwestia przynależności narodowej stanie się jednak jego obsesją. W szkolnych zeszytach pisze powieść, w której wciąż powraca ten temat – volkslista, Komitet Rosyjski, Komitet Ukraiński. Wątki autobiograficzne są czytelne. „Następnym rankiem skierowała Muśka swe kroki do Komitetu Rosyjskiego, gdzie na podstawie urodzenia w głębi Rosji i wysokiego stanowiska służbowego swojego ojca otrzymała stwierdzenie przynależności rosyjskiej. Odtąd poczyna się życie Muśki jako gorliwej Rosjanki. Jedyną stroną, jaka przyznawała jej słuszność, były czołgi niemieckiej siły zbrojnej”[236].

Z prośbą o przeczytanie rękopisu i ocenę Strzemiński zwraca się do Zofii Nałkowskiej, która mieszka teraz w Łodzi. 1 października 1947 pisarka notuje: „Osobną sprawą jest malarz Strzemiński, pragnący też pisać. Nie ma już od tamtej wojny lewej ręki i prawej nogi. Jest siwy, jest raźny i dowcipny, wszystko mówi z uśmiechem. Byłby piękny, gdyby nie brak zębów przy tym uśmiechu, których sobie nie wstawia. Tej jego powieści pisanej ręcznie dotąd nie przeczytałam. I to jest jeden z mych upartych wyrzutów sumienia. Budzi szacunek swą bystrą inteligencją, swym nowatorskim konsekwentnym uporem. Jest profesorem tutejszej szkoły malarskiej. Ma wreszcie jakąś trudną sprawę rodzinną, w której trudno się z nim solidaryzować. Mam od niego rysunek wiszący na ścianie w białej ramce”[237].

Powieść zachowała się tylko częściowo – znamy jej piąty rozdział, nie wiadomo, czy ostatni. Zeszyty przechował student Strzemińskiego Jerzy Mackiewicz i w latach osiemdziesiątych przekazał je Nice.

Pod postacią inżyniera Józefa Obertyńskiego kryje się zapewne sam autor. „Ważąc się z przeszłością rodziny i historią rodu, odnajdywał Obertyński i potwierdzał siebie i swoją łączność z pokoleniami poprzedników. Otoczony zalewem oceanu rosyjskiego, odnajdywał on w ten sposób siebie, jako Polaka i jako jednostkę nieprzerwanej ewolucji historycznej. I widząc miliony bosiaków rosyjskich i muzyków rosyjskich, widział w nich tych, którzy panują nad jego ojczyzną, a jako Europejczyk uświadamiał sobie ich hańbiącą niższość kulturalną w porównaniu ze światem humanitarnej kultury europejskiej, do jakiej należała Polska. […] Polak i Europejczyk nauczył się ponad wszystko cenić wartości cywilizacyjne i umysłowe, przekształcające oblicze świata”[238].

Walka

Uka wygląda na zadbaną: ubranie ma czyste, starannie zawiązaną kokardę nad czołem. Ale stroni od rówieśników z sąsiedztwa, jest zamknięta w sobie. Samotnie bawi się na trzepaku, podczas gdy dzieciaki ganiają między domami.

Chociaż trzeba przyznać, że od czasu do czasu lubi zwrócić na siebie uwagę. „Nika miewała niezwykłe pomysły – mówi Agnieszka Minich, córka Mariana Minicha. – Kiedyś w środku zimy przyszła do szkoły w kostiumie kąpielowym, na który zarzuciła luźny płaszcz. I kiedy nauczycielka mówiła »Co ty, Nika? Przecież jest zima, a ty tak ubrana«, odpowiadała, że może następnym razem przyjść bez płaszcza i bez kostiumu”.

Dziewczynka jest bardzo blisko z matką. „Kobro trzymała Ukę przy sobie – mówi Anna Wegner-Sumień – izolowała od otoczenia. Pewnie bała się o nią, tylko ją miała”. Dzieci śmieją się z jej rosyjskiego akcentu. Uka płynnie mówi po rosyjsku, matka ćwiczy z nią gramatykę, robi jej dyktanda, których Uka nienawidzi, i czyta jej na głos klasyków, najchętniej *Eugeniusza Oniegina*. Ojciec każe córce mówić wyłącznie po polsku. Na osiedlu wyśmiewają się też z Katarzyny, która dokarmia bezpańskie psy i koty, niektórzy mówią, że nawet szczury. „Ze szczurami to nieprawda, brednie” – oburza się Anna Wegner-Sumień.

Strzemińscy znowu mieszkają przy Srebrzyńskiej. Wprowadzili się do swojego dawnego mieszkania już w styczniu 1945 roku. Powoli wracają też dawni sąsiedzi. W lutym przyjeżdżają Wegnerowie. Powitanie jest jednak rozczarowujące. „Po powrocie do Łodzi – wspomina Anna Wegner-Sumień – ojciec zaczął odnawianie kontaktów ze znajomymi od wizyty u Strzemińskich. Pierwsze spotkanie po pięciu latach nie było tak spontaniczne, jak się spodziewał. Wrócił od nich speszony i zawiedziony.

Zawsze spokojny, był wyraźnie podenerwowany. Stwierdził, że oboje byli małomówni i usztywnieni. Zapewne trudno im było rozmawiać o decyzjach podjętych w czasie okupacji. Wojna zmieniła ludzi fizycznie i psychicznie. Potrzebny był czas na powrót do równowagi”[239].

U P O W A Ż N I E N I E

Niniejszym upoważniam Dyrekcję Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki w Łodzi do zabrania z mieszkania ob. Mariana i Heleny Federów, zamieszkałych w Łodzi, przy ul. Wyspiańskiego 22 a, następujących rzeźb wykonanych przeze mnie i stanowiących moją własność, a mianowicie:

1. Rzeźb /architektoniczne kompozycje/
2. Jednaj rzeźby nadrealistycznej
3. Witkiewicza - "Portret Katarzyny Kobro-Strzemińskiej"/pastel/

Ponadto upoważniam Dyrekcję M. Muzeum Historii i Sztuki do odebrania następujących przedmiotów; będących moją własnością, a mianowicie:

1. Szamotówki
2. Naczyń kuchennych /garnki, talerze, i t.p./
3. Łyżew
4. Akwarium.
5. i t. p. i t. p.

Potwierdzam zwrot powyższych przedmiotów

14/[illegible]

K. Kobro - Strzemińska
Łódź, Srebrzyńska 25 m. 44.

[^] Upoważnienie dla dyrekcji Muzeum Sztuki w Łodzi wystawione przez Katarzynę Kobro w celu odzyskania z wojennego lokum przy ulicy Wyspiańskiego 22a jej prac, portretu autorstwa Witkacego oraz sprzętów domowego użytku, 1945 rok

Po niemieckich lokatorach został Strzemińskim stos zdjęć i dokumentów oraz ciężki dębowy stół z okrągłym blatem. Uka nie może się nadziwić, że w spiżarce przy kuchni półki są prawdziwe, a nie ze skrzynek. Trzeba na nowo urządzić dom – zabezpieczyć drzwi, w których żołnierze wybili dziurę kolbami; zamontować żelazny piecyk, bo z powodu braku gazu nie da się gotować na dwupalnikowej kuchence, a do dużego pieca trzeba zbyt dużo węgla; przygotować pracownię dla Władysława. Kiedy Katarzyna przenosi do pokoju męża ciężki stół Grossów, mebel wysuwa jej się z rąk i przygniata nogę. Wypadek jest groźny – rzeźbiarka trafia do szpitala. Z powodu braku środków przeciwbólowych operacja usunięcia martwej tkanki z podudzia odbywa się bez znieczulenia. Później, także bez znieczulenia, Kobro sama wytnie sobie bliznowiec. Córka zapamięta, że matka nazywała go dzikim mięsem i usunęła nożyczkami.

Na współczucie i pomoc męża Katarzyna nie ma co liczyć. O tym, co dzieje się u Strzemińskich, wśród sąsiadów krążą plotki. „Tam ciągle było w ruchu szczudło albo pogrzebacz – mówi Anna Wegner-Sumień. – Pani Katarzyna się nie skarżyła, ale widzieliśmy, jaka chodziła posiniaczona. Czasy były inne, nikt się nieproszony nie wtrącał do cudzych spraw”.

„Niemal co dzień dochodziło do głośnych awantur – wspomina Nika. – Ojciec, używając najbardziej niewybrednych słów, zarzucał jej niemieckie, to znów rosyjskie pochodzenie; wykrzykiwał, że jest renegatką, krytykował każde poczynanie i wypominał jej młodzieńczą miłość z czasów studiów. Za broń nadal służyły mu szczudła. Po wakacjach spędzonych w górach, gdy nabrał lepszej kondycji fizycznej, potrafił bić jeszcze dotkliwiej. Jeśli podbiegałam, by bronić matki, czasem wymierzony w nią cios przypadkowo spadał na mnie. Tylko poza domem, kiedy spacerowałyśmy po lesie albo parku, byłam spokojna, że tutaj żadna krzywda jej nie spotka. Ten okres wspominam do dziś z przerażeniem, zastanawiając się, co mogło po latach wzajemnej miłości i zrozumienia wywołać tyle nienawiści. Dawni

przyjaciele oraz uczniowie ojca zgodnie stwierdzają, że jeśli rozmowa schodziła na temat jego żony, profesor zmieniał się nie do poznania. Z wściekłością i pasją zarzucał jej wszystko, co najgorsze”[240]. Sąsiadka Zofia Wierzbowska słyszy, jak Strzemiński nazywa żonę hitlerówką i baltendeutschką i woła psa imieniem i nazwiskiem zmarłego teścia.

„Po latach wszystko się zmieniło – opowiada Agnieszka Minich. – W trakcie awantur przekazywali sobie inwektywy za pośrednictwem córki, posyłali ją jedno do drugiego. Mój ojciec wszystko usprawiedliwiał kalectwem Strzemińskiego. Ale te przepychanki były dla dziecka straszne. Władysław budził rano Nikę, by szła do kościoła, Katarzyna zabierała ją do cerkwi. Mój ojciec prosił, żebym zapraszała ją do zabaw, ale Nika wolała trzymać się z dala od innych dzieci”[241].

Po kilkudziesięciu latach córka Strzemińskich notuje w brudnopisie inwektywy, którymi obrzucali się rodzice: Władysław wyzywa Katarzynę od kacapskich pomiotów, histeryczek, wariatek, ona mówi na niego „farbowany Rosjanin” albo „farbowany lis”. To musiało szczególnie go boleć, farbowanymi lisami często nazywano volksdeutschów.

„Przede mną Strzemiński tego ukryć nie może – notuje Katarzyna Kobro w szarym zeszycie. – Należałam do tej rodziny, znam jej tajemnice i widzę w ob. Strzemińskim też niebezpieczne dziwactwa, które mnie przerażają. […] Nie mam słów, aby wyrazić całą nędzę moralną tego człowieka. Trudno w to uwierzyć, jeśli nie widziało się tego na własne oczy i nie słyszało na własne uszy”[242].

Nienawiść między małżonkami przenosi się z czterech ścian na salę sądową. To ta „trudna sprawa rodzinna”, o której wspominała Zofia Nałkowska. Wiosną 1947 roku Strzemiński składa w sądzie wniosek o pozbawienie Katarzyny praw rodzicielskich, ponieważ wynaradawia dziecko. „Oczywiście nie powiadomił jej o tym” – dodaje Nika. „Oskarżył mnie człowiek, z którym żyłam ponad dwadzieścia lat […] – pisze z rozpaczą Kobro. – Teraz stoję przed ruiną całego swojego życia”[243]. Parę miesięcy później Władysław wyprowadza się z domu – najpierw nocuje na uczelni na zapleczu, następnie wynajmuje pokój przy ulicy Kołłątaja 8.

25 października 1947 roku Strzemiński pisze do Przybosia: „Od lipca mieszkam osobno, prowadzę proces z parszywą Kobrą o odebranie córki. Zakończenie procesu (3 razy odraczano ze względu na świadków) wyznaczono na 29 bm. Zdaje się, że ona będzie miała sprawę karną. Zasłużyła”[244].

Wzywani są kolejni świadkowie – znajomi, sąsiedzi. 10 września 1947 roku Maria Kobylińska, sąsiadka z Karolewa, zeznaje: „Państwo Strzemińscy żyli w warunkach materialnych bardzo złych. O niemcach[245] p. Strzemińska mówiła bardzo źle i wyrażała się o końcu wojny jak o chwili wyzwolenia, dziecko bawiło się tylko z dziećmi polskimi, jakkolwiek mieszkaliśmy tylko wśród niemców. Nie zauważyłam, by pani Strzemińska utrzymywała stosunki z niemcami. Dziecko Strzemińskich skarżyło się do mnie, że p. Strzemiński chce zabić mamusię szczudłem, to samo powtarzała moja córka, która jest o rok młodsza od córki p. Strzemińskiej. Bywając ciągle u p. Strzemińskiej, słyszałam, że p. Strzemiński zarzucał żonie niemiecką narodowość. Od męża słyszałam, jak również sama widziałam, że p. Strzemiński często rozmawiał z niemcami, i mój mąż mówił, że Strzemiński pozdrawiał niemców [słowami] *Heil Hitler*. Od p. Strzemińskiej wiedziałam, że p. Strzemiński rysuje portrety z fotografii niemców wojskowych, np. widziałam portret syna sklepikarza wojskowego i innego młodego wojskowego. Pan Strzemiński nie ukrywał się. Pani Strzemińska w stosunku do Narodu i Państwa Polskiego w czasie okupacji jak i teraz jest lojalna. […] wychowuje dziecko dobrze. Dziecko źle się wyraża o ojcu, co przypisuję […] zbyt ordynarnemu nastawieniu p. Strzemińskiego w stosunkach domowych. Ordynarne zachowanie stwierdzam w stosunku do matki, do dziecka nie, gdyż kocha je. Obecnie od dwóch lat w kontakcie nie jestem z p. Strzemińskim, ale widuję się z p. Strzemińską u siebie w domu. Pani Strzemińska i jej siostra mówiły, że uratowały jakieś cenne obrazy, ale ich świadek nie widział. Opinia pań na Polesiu, jak również moja, jest taka, że p. Strzemiński jest anormalny, gdyż jest awanturnik. U p. Strzemińskiej nie spostrzegłam nigdy wybuchów. Strzemiński prosił mnie, abym wpłynęła na jego żonę, aby wróciła z dzieckiem do domu”[246].

„Proces miał bardzo dramatyczny przebieg – wspomina protokolant Ryszard Rudawy. – Wiedziałem, jaką rolę ci ludzie odgrywają w życiu kulturalnym miasta, mogłem sobie wyobrazić dystyngowane, opanowane osoby. A wtedy usłyszałem, jakich używali argumentów, by sąd im przyznał opiekę nad córką. Czuło się wielkie emocje, powiedziałbym nawet gorączkę. W tej sprawie było coś tragicznego i wstrząsającego”[247].

29 października 1947 roku sąd postanawia: „1. Wniosek Władysława Strzemińskiego o pozbawienie Katarzyny Strzemińskiej władzy rodzicielskiej w stosunku do ich córki Jakobiny Strzemińskiej, urodzonej 6 listopada 1936 roku, oddalić. 2. Skierować do Katarzyny Strzemińskiej upomnienie i pouczenie o obowiązku wychowania niepełnoletniej Jakobiny Strzemińskiej w szacunku do ojca jej, Władysława Strzemińskiego, z zagrożeniem odebrania jej władzy rodzicielskiej, w razie niestosowania się do poniższego upomnienia i pouczenia, w stosunku do wymienionego dziecka”. Zdaniem sądu „konflikt między Strzemińskimi ma głębokie i różnorodne podłoże, jest podsycany przez obie strony, a jego zbadanie nie jest przedmiotem toczącej się sprawy”[248].

Władysław Strzemiński odwołuje się od wyroku. „Szanowny Kolego – pisze 24 stycznia 1948 do Józefa Kownera – nie pisałem, ponieważ byłem w dużym napięciu nerwów z powodu procesu z b. żoną (von Kobro). Podczas wojny przyjechali do Polski jej krewni niemcy[249] i ona przeszła na ich stronę, dwa razy uczyniła też, że miałem zostać zdemaskowany przez gestapo (byłem nie pod swoim nazwiskiem), i wychowuje córkę w duchu hitlerowskim. Prowadzę sprawę w sądzie o odebranie jej córki. Sprawę utrudnia to, że ona, będąc z przekonań hitlerówką, nie podała się formalnie za niemkę. A u nas ustawodawstwo w tej sprawie jest niezmiernie łagodne i w zasadzie dotyczy tylko tych, którzy się zadeklarowali jako Niemcy. Dla kolaboracjonistów istnieją kary, tylko […] jeśli brali udział w zbrodniach niemieckich. Podczas wojny wylazła z niej kanalia rzadkiej miarki. I taką już na zawsze pozostanie. Rzeźbić przestała, a to co ostatnio spróbowała – jest poniżej wszelkiej oceny, ponieważ z nią nie mieszkam i zabrakło jej mojej korekty”[250].

Katarzyna pisze podanie: „Proszę Wysokiego Sądu, ponieważ jestem zdenerwowana i przygnębiona nawałem podłości ludzkiej, która stara się mnie zgnębić, i mogę łatwo zapomnieć to, co bym chciała powiedzieć, uprzejmie proszę przyjąć ode mnie to podanie. […] Teraz ja tylko ratuję swoje dziecko i nie chcę jego zagłady. Wolę, aby było uczciwym człowiekiem, kochało zwierzęta i ludzi. […] Nie oskarżałam go o nic, ale gdy idzie o dziecko, zrobię i to. Będę broniła swoje dziecko jak zwierzę, dopóki będę oddychać. Jestem biedna, nie mam całej koszuli na ciele. Nie mam dwudziestu tysięcy złotych, aby kupić sobie jeden występ obrotnego adwokata, i dlatego proszę Wysoki Sąd wybaczyć mi, jeżeli popełniam jaki błąd prawny”[251].

Postanowienie sądu okręgowego z 22 stycznia 1948 roku utrzymuje wyrok sądu grodzkiego, który ze względu na dobro dziecka zdecydował, że nie odbierze Katarzynie Kobro prawa do opieki nad córką. W uzasadnieniu napisano: „Dobro dziecka zdaniem Sądu Okręgowego stanowczo przemawia za tym, aby nie odbierać władzy rodzicielskiej matce, gdyż dziewczynka w wieku lat 11, nie mając miłości do ojca i źle do niego usposobiona, gdyby została oddana jemu pod opiekę, mogłaby załamać się psychicznie i moralnie. Jeżeli chodzi o interes społeczny, to nie stwierdzono, jak to słusznie podkreślają motywy Sądu Grodzkiego, aby matka wychowywała dziecko wrogo do społeczeństwa polskiego. Dziecko czuje się rosjanką[252] i nie można się dziwić, skoro matka jest tej narodowości, a ojciec w czasie okupacji podawał się za rosjanina. Niechęć córki do ojca jest raczej wynikiem nieporozumień rodziców, nie wrogiego nastawiania przez matkę”[253].

O sprawie głośno wśród sąsiadów, znajomych, nawet w muzeum. „Strzemińskich nie straciłem po wojnie z oczu – wspomina Marian Minich. – Odwoływali się w chwilach wzajemnych zatargów do mojego sądu, kołatali niejednokrotnie do drzwi mego gabinetu o pomoc w skomplikowanych, beznadziejnych rozgrywkach. Oboje byli po swojemu bardzo nieszczęśliwi w walce o pozyskanie serca, a prawnie i osoby nieletniej jedynaczki. Na próżno usiłowałem ich ze sobą pogodzić”[254].

Lalki

Zofia Wierzbowska z trudem wchodzi na trzecie piętro. Jest słaba i schorowana, ale wie, że Katarzyna Kobro na nią czeka. Artystka po wielu latach znowu rzeźbi. Wierzbowska wie, jakie to dla niej ważne, i dlatego zgodziła się pozować. Odsłania przed Katarzyną okaleczone ciało, na którym jeszcze niedawno hitlerowscy lekarze w Ravensbrück przeprowadzali paramedyczne eksperymenty. W czasie powstania warszawskiego straciła dwóch kilkunastoletnich synów – wybuch bomby urwał chłopcom głowy – mąż zmarł po przejściach w obozie, willa na Żoliborzu spłonęła. Zofia nie ma po co wracać do Warszawy, nikt tam na nią nie czeka. Przyjeżdża do Łodzi, do siostry, Lucyny Wegner. W albumie Anny Wegner-Sumień zachowało się jedno zdjęcie cioci Zosi, jeszcze sprzed wojny. Ładna trzydziestoparoletnia kobieta o prostym nosie i gładko zaczesanych ciemnych włosach, obok niej synowie.

Zofia i Katarzyna zbliżyły się do siebie przed rokiem, kiedy Strzemiński wyprowadził się z domu. Po latach Nika powie, że na wieść o wyprowadzce ojca skakała z radości i że matka też była zadowolona i odetchnęła z ulgą. Anna Wegner-Sumień twierdzi jednak, że Kobro rozpaczała. „Była tak załamana rozpadem rodziny, że ciotka na jakieś dwa czy trzy tygodnie z nią zamieszkała. Opiekowała się nią, gotowała, chociaż sama była w bardzo złym stanie. Bardzo się zaprzyjaźniły, miały sobie wiele do opowiedzenia”. Zofia Wierzbowska wspiera Katarzynę podczas sprawy o opiekę nad córką. „Rozwód nie przyszedł matce do głowy. W tamtym czasie był niewyobrażalny, traktowany jak sensacja”[255] – mówiła Nika w wywiadzie.

Kiedy mówią, że Władysław kogoś ma, ściszają głos, żeby Uka nie słyszała. Wierzbowska wie o tym pewnie od Stefana Wegnera, który też uczy w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Wszyscy na

uczelni widzą zauroczenie Strzemińskiego studentką Hanką Orzechowską. Dziewczyna jest śliczna – ruda, wyzywająca, ale też zdaniem kolegów i koleżanek przemiła. „Była kolorowa, pewna siebie, co dzień w innym stroju i dobrze umalowana – wspomina Hankę Bolesław Utkin. – Profesor Strzemiński niemal od pierwszego dnia ją wyróżniał i traktował inaczej niż pozostałych studentów. W czasie zajęć nieraz godzinami z nią rozmawiał, tak że inni słuchacze nie mogli otrzymać korekty. Słyszałem od Bolka Ołomuckiego, że po 2–3 miesiącach […] stanął na czele delegacji studentów, która udała się do prof. S. Wegnera na skargę, że nie mogą we właściwym czasie otrzymać korekty od Strzemińskiego. Od tego czasu Strzemiński mniej wyróżniał Hankę”[256].

Wokół Hanki kręci się wielu chłopców, chociaż ma męża. Strzemiński jest szaleńczo zakochany i wcale się z tym nie kryje. Chce się rozwieść, prosi Wegnera, żeby był jego świadkiem w sądzie. Do rozwodu jednak nie dojdzie, a Orzechowska po latach powie Nice, że kiedy profesor jej się oświadczył, nie wiedziała, że formalnie nadal jest żonaty. Hanka będzie wspierała Władysława, kiedy wyrzucą go z uczelni i potem, kiedy ciężko zachoruje, ale do końca będzie mówiła do niego „panie profesorze”.

Marian Minich widział ich razem, gdy Strzemiński leżał umierający w szpitalu. „Nad jego łóżkiem blisko drzwi wejściowych – pisze – pochylała się rdzawowłosa postać kobieca, w prowokująco wydekoltowanej sukni – jak gdyby chciała tchnąć w leżącego siły witalne własnego ciała”[257]. Pamiątkę tej miłości stanowi obraz *Powidok słońca. Rudowłosa* z 1949 roku. Cykl kompozycji solarystycznych, nazywanych też powidokami światła, zamyka malarskie poszukiwania Strzemińskiego dotyczące problematyki widzenia. „Popatrz w słońce – tłumaczy malarz córce – jeśli teraz szybko zamkniesz oczy, zobaczysz to samo, co ja namalowałem. Powidok jest tym, co wynosisz pod powiekami, spoglądając prosto w słońce”[258].

Strzemiński w ogóle podoba się studentkom – niejedna się w nim kocha. „Wydawał nam się piękny – mówi Krystyna Krygier. – Mimo kalectwa”[259]. „Inwalidztwo nie było dla Strzemińskiego problemem – dodaje Stefan Krygier – nie potrzebował nigdy pomocy. Nie dostrzegał

swego kalectwa i nigdy o nim nie mówił. Miał ważniejsze zainteresowania, które pochłaniały go bez reszty. Stworzył swój własny świat, świat sztuki, któremu się poświęcił. Jego fascynacja sztuką udzielała się innym i oni także zapominali, że jest człowiekiem niepełnosprawnym fizycznie”[260].

Do tramwaju Strzemiński wskakuje, nigdy nie siada. Szczekocińscy uczniowie z podziwem patrzyli, jak na szkolnym placyku podciąga się na jednej ręce na drążku. Przy pierwszym spotkaniu ciężkie kalectwo Władysława czasem ludzi peszy, ale chwilę później już o nim nie pamiętają. W 1947 roku profesor Mieczysław Porębski podczas przygotowań do pierwszej wystawy sztuki nowoczesnej odwiedza Strzemińskiego w jego wynajętym pokoju na Kołłątaja i jest zdumiony tym, jak sprawnie i lekko artysta się porusza, skacząc na jednej nodze. „Jak na swoje ciężkie kalectwo, Strzemiński był niezmiernie sprawny fizycznie – wspomina Nika. – Lubił szokować tym otoczenie. Opowiadano mi później, że podczas pleneru w Bierutowicach wszedł razem z młodzieżą na szczyt Śnieżki. Wtedy jeszcze nie było wyciągu na Wielką Kopę i całą trasę pokonywało się pieszo”[261].

Kiedy nie może zbiec z pagórka jak jego sprawni studenci, kładzie się na trawie i turla w dół. Takie przykłady można mnożyć.

Nika pisze też jednak: „Ojciec mimo znacznej sprawności i dużej siły fizycznej wymagał pomocy przy licznych czynnościach łatwych dla zdrowego, a prawie niewykonalnych przy jego inwalidztwie. Musiała smarować mu chleb, kroić na talerzu każdy kęs jedzenia, wbijać gwoździe, wieszać na wszystkich wystawach i w domu obrazy, aby ojciec mógł je z właściwej odległości obejrzeć, myć pędzle, ostrzyć ołówki. Nie sposób wymienić wszystkich prac, które, oprócz prowadzenia gospodarstwa, przez całe życie wykonywała moja matka. Pewnie tak do nich przywykła, że te obowiązki i wszelkie ograniczenia zdawały się jej oczywistymi. Warto sobie uświadomić, że zrezygnowała niemal ze wszystkich rozrywek. Przecież wyszła za mąż, mając niewiele ponad 20 lat, i od tego czasu nie była ani razu na zabawie czy na potańcówce. Jeśli zdarzało jej się wstępować z Anielą Menkesową czy Olą Ozerkowską do cukierni, zawsze przynosiła mężowi identyczne ciastka, jakie tam jadły”[262].

Opiekuj się Władkiem – mówiła teściowa. Ale czy Strzemiński rzeczywiście wymaga opieki? Radził sobie przed ślubem i radzi sobie po rozstaniu. „Wykreowany przez Nikę wizerunek Katarzyny Kobro jako matki, opiekunki Władka Strzemińskiego był fałszywy” – mówi Zenobia Karnicka.

[^] Władysław Strzemiński w otoczeniu studentów PWSSP, Łódź, 1946 rok

W Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych Strzemiński uczy historii sztuki i zasad kompozycji, kieruje zarządzanym przez Wegnera Zakładem Plastyki Przestrzennej (od 1949 Zakład Plastyki Architektonicznej) i prowadzi Pracownię Grafiki Funkcjonalnej. Wykłada też historię sztuki na Wydziale Filmu, Fotografii i Scenografii, a potem w nowo powstałej Szkole Filmowej. Studenci są nim zafascynowani, ale innym wykładowcom nie podoba się, że Strzemiński chodzi po ich pracowniach i robi korekty obrazów. Wpada też do pracowni malarstwa

Stefana Wegnera i dyskutuje przy sztalugach ze studentami, jeździ z nimi na plenery – do Bierutowic i Nowej Rudy na Dolnym Śląsku. Nika Strzemińska, która towarzyszyła mu na pierwszym plenerze w 1946 roku, wspomina: „Ojciec wiele czasu poświęcał studentom. Korekty robił zarówno na podwórzu naszego domu, jak i w terenie. Bywało, że wspinał się z nimi po górach i tam oceniał postępy w pracy artystycznej. Kiedyś studenci rysowali w dolince otoczonej dość stromymi wzgórzami. Ponieważ ojciec nie był w stanie zejść tam na szczudłach, sturlał się na dół, trzymając je ramionami, i zrobił korektę. Później studenci pomogli mu wejść na górę, gdyż sam nie zdołałby tego zrobić. Prowadził długie, nieraz burzliwe rozmowy o sztuce. Z późniejszych wspomnień jego uczniów wynika, że potrafił w każdym wzbudzić ambicję, by malować lepiej od pozostałych. Dzięki temu dawali z siebie wszystko, na co ich było stać. Profesor bardzo nie lubił stawiać złych stopni. Studenci zdawali kilkakrotnie egzaminy, aż do piątkowej oceny. Opowiadano mi tylko o jednym przypadku, kiedy odstąpił od tej zasady. Po piątej próbie wydobycia choć odrobiny wiedzy od swego słuchacza postawił czwórkę. Najbardziej irytowało go na egzaminach nieprawidłowe wymawianie nazwisk historycznych”[263].

Katarzyna Kobro też chciałaby uczyć w PWSSP, ale mąż skutecznie jej to uniemożliwia. „Za prezesury Stefana Wegnera w ZZPAP Katarzyna Kobro starała się o pracę w PWSSP – twierdzi Anna Wegner-Sumień. – Ojciec poparł jej kandydaturę zarówno w związku, jak i na uczelni. Katarzyna Kobro, pozbawiona stałych dochodów, żyła z córką w bardzo trudnych warunkach. Niestety, Władysław Strzemiński zaprotestował wówczas energicznie przeciwko zatrudnieniu żony w PWSSP […]. Ojciec mój cenił Katarzynę Kobro – więc niechętnie się odnosił do prób wciągania go w ich spory”[264].

Strzemiński powoływał się podobno na fakt, że Kobro wynaradawia córkę. „Takie argumenty, nawet jeśli nie były prawdziwe, musiały w owych czasach wpłynąć na negatywną opinię ministerstwa” – podsumuje Nika. „On za moimi plecami »zrobił ze mnie Niemkę« – pisze Katarzyna w szarym zeszycie. – Innymi słowy: pozbawił wszelkich praw należnych

polskiej obywatelce. Ponadto moje zasługi w uratowaniu obrazów przypisał sobie i otrzymał rehabilitację”[265]. Co więcej, po wojnie Kobro nie zostaje przyjęta do ZZPAP. Nadal utrzymuje się ze sprzedaży szmacianych zabawek – misiów, kotków, piesków i zajączków, które szyje i wstawia do sklepu Spółdzielni Plastyków przy Piotrkowskiej, dopóki się nie okaże, że nie ma do tego prawa, ponieważ nie należy do ZZPAP.

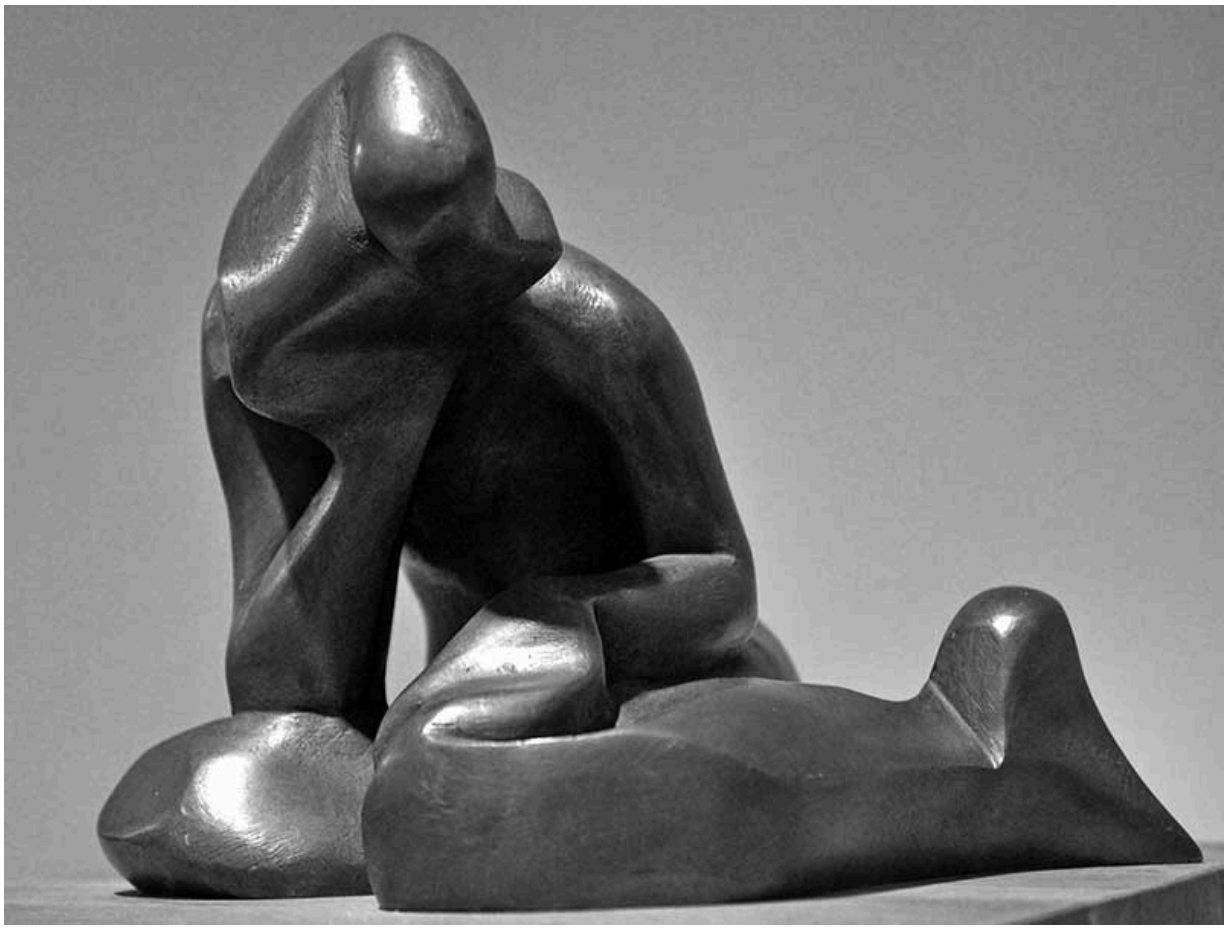
Chwyta się wszelkich chałupniczych zajęć – w całym mieszkaniu śmierdzi chemikaliami, kiedy lakieruje główki lalek z *papier mâché*. Nika Strzemińska pisze, że matka „szyła również inne, bardziej ambitnie artystyczne zabawki. Moja koleżanka z klasy, aktorka Grażyna Staniszewska, do dziś pamięta, że jej matka kupiła od mojej Babę Jagę siedzącą na miotle. Na ramieniu miała zielonego kota z wyprężonym ogonem”[266]. Nika do studenckich czasów zachowa uszytego przez Katarzynę sztruksowego zająca, ze względu na kolor i szerokie uszy bardziej przypominającego nietoperza. Potem podaruje go małej Monice, córce Krystyny i Stefana Krygierów. Monika Krygier do dzisiaj ma tę maskotkę i z pietyzmem przechowuje ją w kosmetyczce w kropki. Zając od dawna nie ma tylnych łap. „Jest łatany – pokazuje właścicielka. – Nogi odpadły mu lata temu i już ich nie odnalazłam. Szukałam ich podczas przygotowań do wystawy Katarzyny Kobro w Zachęcie, gdzie zając był eksponowany, ale bezskutecznie. Ale były, bo pamiętam, że trzymałam go za przednią łapkę i prowadzałam na spacery w zabawie, a tylne łapki majtały się nad podłogą”.

Nika z sentymentem wspomina matczyne maskotki – trykotową lalkę o figurze dorosłej kobiety, Myszkę Mimi z czarnej ceraty, kartonowy domek i jego maleńkie mieszkanki wystrugane z kawałków drewna. Dochody z zabawek są jednak bardzo marne. Katarzyna Kobro ma chwilami tak mało pieniędzy, że kiedy latem Nika przebywa z ojcem na plenerze, żywi się głównie ogórkami z solą.

Strzemiński zabiera córkę do cukierni, kupuje jej prezenty. Nikę to peszy, bo wie, jak biednie jest u nich w domu – matka robi sobie kawę z żołędzi zbieranych w parku na Zdrowiu. Ojciec i córka przeważnie spotykają się u Wegnerów, jeśli jest ciepło, wychodzą na ławkę przed blok.

Pieniądze na utrzymanie dziecka Władysław przekazuje na Srebrzyńską przez studentów i współpracowników. Nikt nie lubi tam chodzić, bo Katarzyna wrogo się odnosi do wysłanników męża. „Kiedy mój mąż zawiózł Nice rower, prezent od Strzemińskiego, Kobro powiedziała do córki: »Popatrz, przysyła ci rower, żebyś się na nim zabiła«”[267] – wspomina Krystyna Krygier. Z misją od Strzemińskiego biegają na Srebrzyńską Stanisław Fijałkowski, Stefan Krygier, Roman Modzelewski, Bolesław Utkin, Jerzy Mackiewicz, Wojciech Sieciński. Kobro patrzy na nich niechętnie, ale mówi, żeby go słuchali, bo zna się na sztuce. „Kobieta kanciasta”[268] – powie o niej Jerzy Mackiewicz.

Od 1948 roku ich prace znowu wystawia się razem. W nowo otwartym Muzeum Sztuki, które mieści się teraz w dawnym pałacu Poznańskiego przy Więckowskiego 36, znajduje się zaaranżowana przez Władysława Strzemińskiego Sala Neoplastyczna. Na tle kolorowych ścian stoją i wiszą dzieła z Międzynarodowej Kolekcji Sztuki Nowoczesnej – między innymi Theo van Doesburga, Henryka Berlewiego, Georges’a Vantongerloo – wśród nich pięć *Kompozycji przestrzennych* Katarzyny Kobro.



[^] Katarzyna Kobro, *Akt dziewczęcy* z 1948 roku; odlew w brązie z 1989 roku

13 czerwca 1948 roku łódzkie muzeum uroczyście otwiera wiceminister kultury i sztuki Włodzimierz Sokorski. Ten sam, który za półtora roku wyrzuci Strzemińskiego z uczelni. „Matka – pisze Nika – ze względów ambicjonalnych oraz z obawy, że może spotkać swojego męża, nie była na otwarciu Muzeum Sztuki. Natomiast później często je odwiedzała. Przedwojenny woźny Adam Szmyt za każdym razem witał ją z nieukrywaną radością. Zamieniwszy z nim parę słów, matka szła na górę. Wędrując po salach prezentujących nowoczesną sztukę, sprawiała wrażenie, że porusza się wśród starych, dobrych znajomych. Przypuszczam, że fakt eksponowania znów jej twórczości w muzeum musiał korzystnie wpłynąć na samopoczucie psychiczne matki. Choć pod innymi względami o niej zapomniano, przynajmniej tu każdy mógł się przekonać, że Katarzyna Kobro nie przestała być rzeźbiarką”[269].

Poza tym żyje jednak na marginesie – zamknięta w czterech ścianach, przykuta do maszyny do szycia, zaszczuta i zdegradowana, skazana na artystyczne milczenie. Dlatego tak niecierpliwie czeka na wizyty Zofii Wierzbowskiej, która jej pozuje do rzeźb. Te cztery akty z 1948 roku to jedyne dzieła Katarzyny z powojennych lat.

Do jednego z aktów pozuje córka. „Kształt głowy tej rzeźby nawiązuje do mojego uczesania. Podobnie jak wiele dziewczynek nosiłam wówczas spory lok na czubku głowy. Podczas pozowania było mi niewygodnie, bo łokieć wpijał się w kolano. Wyłącznie tę rzeźbę matka kazała odlać w podbarwionym na różowo gipsie. Niestety, z biegiem lat jej kolor uległ zmianie i stał się szary z lekkim odcieniem ugru. Wszystkie inne akty były zawsze białe”[270].

Madonna

Kolejny proces. Sądy stały się zmorą i przekleństwem Katarzyny Kobro, a ta sprawa to gwóźdź do trumny. Ale przynajmniej rzeźbiarkę stać na adwokata, chociaż szkoda, że pójdą na niego ostatnie pieniądze ze sprzedaży *Madonny z Dzieciątkiem* Tytusa Czyżewskiego. I szkoda, że w ogóle trzeba było ją sprzedać. Obraz przez tyle lat wisiał w domu artystki. Teraz Katarzyna widuje swoją Madonnę, kiedy idzie do Sali Neoplastycznej w Muzeum Sztuki. *Madonna*, *Madonna z Dzieciątkiem*, *Trójręka Madonna* – nazwy są różne. Czyżewski namalował ją w 1909 roku, kiedy był jeszcze pod silnym wpływem francuskiego postimpresjonizmu, przede wszystkim Cézanne'a. Był wszechstronnym artystą – malarzem, poetą, dramaturgiem – i teoretykiem sztuki. Swego czasu z Brunonem Jasieńskim i Stanisławem Młodożeńcem założył w Krakowie klub futurystów „Pod Katarynką", gdzie urządzano gorszące dla porządnych mieszczan poezokoncerty. W 1921 roku krakowscy futuryści połączyli siły z warszawskimi – Anatolem Sternem i Aleksandrem Watem – i dopiero się zaczęło: występowali w całym kraju, urządzali poranki, wieczorki i bale, które stanowiły zapowiedź happeningów. Obrazoburczy i zabójczo inteligentni, pisali wiersze, tłumaczyli poezję francuską i rosyjską, zajmowali się teorią sztuki. Oczywiście wszystkie ich wystąpienia miały oryginalną oprawę plastyczną – plakaty malował między innymi sam Czyżewski. Katarzyna usłyszała o nim pewnie zaraz po przyjeździe do Polski, bo należał do Formistów – awangardowej grupy artystycznej, której głównym teoretykiem był Leon Chwistek.

Czyżewski już nie żyje – zmarł w 1945 roku. Katarzyna z żalem pozbywa się obrazu, który jej przed laty podarował. Ale potrzebuje pieniędzy, a Minich nie chce jej aktów, więc proponuje mu *Madonnę*. Poza

dwiema małymi *Konstrukcjami przestrzennymi* z pomalowanej na biało i szaro blachy w domu nie ma już śladu po przedwojennym życiu.

Nika patrzy, jak matka czesze gęste szpakowate włosy i kładzie na usta grubą warstwę szminki. „Mama przed wyjściem starannie malowała się – powie po latach w wywiadzie. – Używała najrozmaitszych, ale tanich kosmetyków. Nie perfumowała się”[271]. Kiedy się idzie do sądu, trzeba sobie dodać pewności, choćby makijażem.

Zaczęło się 11 lutego 1949 roku od wizyty milicjanta. Dzielnicowy Mieczysław Dziedzic przyszedł do Katarzyny Kobro, usiadł przy stole i wypytał o obywatelstwo, narodowość, majątek, przynależność do niemieckich organizacji politycznych i volkslistę. Zapytał także, czy Katarzyna chce wyjechać do Niemiec. Później przepytał sąsiadów. W sprawozdaniu z 15 marca 1949 roku napisał, że pani Strzemińska ma na osiedlu dobrą opinię, a do 1939 roku była Rosjanką, tak jak i podczas okupacji. Ale sprawozdanie dzielnicowego nie załatwia sprawy.

VIK. 3020/49

Założono dn. 15 LUT. 1949 194 r.

Ukończono dn. 194 r.

TERMINY:
1 List. 1949 g. 10 s. 11.
11-Lutego g. 12.
JAWNE
Dnia 12 Gr. 1949 r.
Imię i Nazwisko Sędziego Egzaminującego
Podpis

Do referatu:
Ob. Sędziemu Garusowi

AKTA

1999 -01- 26

w sprawie karnej

p-ko Katarzynie Strzemińskiej

1999 -12- 13

Sąd. z art. 1 (Dz. Ustaw R. P. Dokr. z dn.
Nr. 41 poz. 257) oraz Nr. 55

(W sprawach wszczętych w Sądzie Okręgowym, jako I-ej Instancji)

Sąd Okręgowy w Łodzi
Wydział III
Sekcja
Litera K.
Nr 3020/49
Rok 194

Sąd Apelacyjny w Łodzi
Wydział II
Sekcja
Litera K. Rz.
Nr 638
Rok 1949 | 194 | 194

(Gdy sprawa przechodzi po raz drugi lub trzeci do instancji odwoławczej, poprzednią sygnaturę tejże instancji należy przekreślić na ukos czerwonym atramentem).

Kat. A. Przechowywać w archiwum sądowym przez lat 30 po czym przekazać do Wydziału Archiwów Państwowych

SĘDZIA (podpis i data)

Złożono do archiwum 1PN Łó 118/2897
Nr wykazu
Nr porządkowy wykazu
SEKRETARZ (podpis)

Kat. B. Przechowywać w arch. sąd. przez lat 30 akta — karty — *) po czym sprzedać — spalić —.
Przed zniszczeniem wyłączyć karty akt.
jako należące do kat. A.

SĘDZIA (podpis i data)

Złożono do archiwum
Nr wykazu 63
Nr porządkowy wykazu 12
SEKRETARZ (podpis)

*) Zbędny wyraz wykreślić

M. S. Nr 224 k. p. k. VI 1948.
Ostatke do akt karnych Sądu Okręgowego.
Ks D. 1248/48

Druk. Min. Sprawiedl. B-3. VI.48. 50.000 553

10 Lut. 51

2. LISTOP. 1964

[^] Okładka akt sądowych w sprawie karnej przeciwko Katarzynie Kobro o odstępstwo od narodowości polskiej, 1949 rok

59

Sygn. akt VII.K.3020/49

SENTENCJA WYROKU

W IMIENIU RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ

Dn. 9 listopada 1949 r.

Sąd ~~Apelacyjny~~ Okręgowy w Łodzi w Wydziale VII karnym

w składzie następującym:

Przewodniczący S.S.Ap. - A.Garus

~~Sędziowie~~ Ławnicy Z.Metzger i K.Jankiewicz

Protokolant apl. M. Niepsuj

w obecności Pod prokuratora S.O. Wł. Roszkowski

rozpoznawszy dn. 9 listopada 1949 r. sprawę

Katarzyny Strzeminskiej urodz. 26.I.1898r.w

w Moskwie ~~syna~~ (córki) Mikołaja i Eugenii z domu Roznowej

oskarzonej o to, ze w roku 1939-1945r w Łodzi, będąc obywatelką polską zgłosiła swą przynależność do narodowosci uprzywilejowanej przez okupanta, to jest o czyn, przewidziany w art.1§1 Dekr. z dn.28.VI. 1946r.

O r z e k a:

Katarzynę Strzeminską uznać za winną dokonania zarzuconego jej czynu i za to z mocy art. 1§1 Dekretu z dnia 28.VI.1946r.(Dz.U.R.P.Nr.41 poz.237 oraz Nr.53 poz.300) skazać ją na sześć miesięcy więzienia. Zwolnić skazaną od opłat sądowych - kosztami postępowania obciążyć Skarb Panstwa.-

U z a s a d n i e n i e.

Osk.Katarzyna Strzeminska , w roku 1940 w Łodzi, będąc obywatelką polską, zgłosiła swą przynależność do narodowosci uprzywilejowanej rosyjskiej. Oskarzona nie przyznała sie do winy i wyjaśniła, ze zarówno podczas okupacji niemieckiej jak i przed wojną miała obywatelstwo polskie, wykazywała narodowość rosyjską i dlatego w 1940 roku w deklaracji którą wypełniła i złozyła w Komitecie Rosyjskim, podała narodowość rosyjską. Przyznała sie do korzystania z kart żywnościowych niemieckich.

Druk. Min. Sprawiedl. A-4. VII.49. 160.000. 554.
M. S. Nr 111 k.p.k.
Sentencja wyroku pierwszej instancji S. A. i S. O. (art. 337, 338 k.p.k.).

[^] Sentencja wyroku Sądu Okręgowego w Łodzi z 9 listopada 1949 roku, skazującego Katarzynę Kobro na sześć miesięcy więzienia za odstępstwo od narodowości polskiej

11 maja 1949 roku do sądu wniesiono przeciwko Katarzynie Strzemińskiej akt oskarżenia o odstępstwo od narodowości polskiej[272]. W uzasadnieniu czytamy: „W toku dochodzenia ustalono, że Katarzyna Strzemińska, obywatelka polska, zgłosiła swą przynależność w czasie okupacji do grupy uprzywilejowanej rosyjskiej – Katarzyna Strzemińska nie przyznała się do winy, wyjaśniając, że przed 1939 r. wykazywała także narodowość rosyjską, jednak dowodu niebudzącego wątpliwości na te okoliczności nie przeprowadziła”[273].

9 listopada 1949 roku na rozprawie głównej Katarzyna Kobro zeznaje: „przed wojną i w czasie okupacji podawałam swoją narodowość rosyjską, z której jestem dumna”[274]. Na nic się to zda. Tego dnia w sądzie okręgowym przy placu Dąbrowskiego towarzyszy jej dwunastoletnia córka. Po latach napisze: „Z tego dnia pamiętam tylko słowa woźnego: »proszę wstać, Sąd idzie« i moje osłupienie, a potem rozpacz, gdy odczytano, że matka została skazana na 6 miesięcy więzienia. Byłam przekonana, że natychmiast ją zamkną”[275].

Strzemiński został zrehabilitowany, a ona pójdzie za kratki. Katarzyna jest pewna, że to mąż na nią doniósł. „Wykluczyć tego nie można – mówi Zenobia Karnicka. – Ale potwierdzenia nie znalazłam. Miałam w rękach akta z procesu. Do okładki była przymocowana koperta z Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego – pusta. Z akt nie wynika, by istniał jakikolwiek donos. Kobro dostała wyrok skazujący, potem była apelacja i uniewinnienie”[276].

To w związku z apelacją Katarzyna wydaje ostatnie pieniądze ze sprzedaży *Madonny*. „Matka za radą Anny Budrynowej postanowiła nie czekać biernie, aż wezmą ją do więzienia – wspomina Nika. – Kilka razy odwiedzałyśmy poleconego przez nią mecenasa Epsteina. Mieszkał przy ul. Kilińskiego, naprzeciw parku Sienkiewicza. […] obok znajdującego się tam pawilonu Instytutu Propagandy Sztuki, matce przypominało się, że kiedyś

była rzeźbiarką – nie jak teraz »skazaną« – tu właśnie przed wojną wystawiano jej kompozycje przestrzenne”[277].

Sprawę Katarzyny Kobro poprowadzi ostatecznie mecenas Henryk Finkstein, który w skardze rewizyjnej napisze: „W motywach wyroku Sąd Okręgowy, od początku do końca, przechodzi z jednej błędnej przesłanki do następnej i w końcu, konsekwentnie, przychodzi do błędnego wniosku. Wyjaśnienia oskarżonej są jasne, skonkretyzowane i pokrywają się całkowicie z zeznaniami świadków: Smolikowej, Nowierskiej i Budrynowej. Z powyższego wynika, że oskarżona, będąc obywatelką polską, stale, zawsze i wszędzie podkreślała swoją narodowość rosyjską. Czyniła to w czasie okupacji i przed 1 września 1939 r. Sąd Okręgowy twierdzi, że oskarżona swojej narodowości rosyjskiej nie potwierdziła żadnymi dokumentami. Sąd Okręgowy, widocznie, zeznania świadków nie zalicza w poczet dowodów, lecz Kodeks postępowania karnego zalicza świadków w poczet dowodów, poświęcając im księgę III pod nazwą »Dowody«. Sąd Okręgowy czyni oskarżonej zarzut, że będąc obywatelką polską, nie dochowała wierności Państwu Polskiemu. Przewód sądowy tego wcale nie wykazał, jak również nie wykazał, aby oskarżona popełniła jakąkolwiek bądź zdradę w stosunku do Państwa Polskiego. Sąd również zarzuca oskarżonej, że okupant zaliczył ją do narodowości rosyjskiej, że wypełniła ona deklarację, że deklarację tę złożyła w Komitecie Rosyjskim. Oskarżona to wszystko słusznie zrobiła, gdyż stale podkreślała swoją przynależność do narodowości rosyjskiej, co znajduje swoje usprawiedliwienie w przepisie art. 4 lit. c Dekretu z dn. 28 czerwca 1946 r. (Dz.U. nr 41, poz. 237). Ostatni zarzut, jaki czyni Sąd Okręgowy oskarżonej, to jest to, że oskarżona otrzymywała korzyści osobiste. Przewód sądowy nie ustalił tego, a jeśli miał na myśli kartki żywnościowe, to oskarżona otrzymywała takowe jako należąca do grupy uprzywilejowanej i ten przywilej jest ściśle przywiązany do narodowości rosyjskiej oskarżonej, którą podkreślała do wojny i w czasie okupacji. Z tych względów i wobec obrazy art. 391 KPK oraz art. 4 lit. c wyżej wspomnianego dekretu upraszam Sąd Apelacyjny: wyrok Sądu Okręgowego, w sprawie niniejszej, uchylić i oskarżoną uniewinnić”[278].

17 lutego 1950 roku zapada decyzja o uniewinnieniu.

69

Sygn. akt KR 638/49

Sentencja wyroku

W IMIENIU RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ

Dn. 17 lutego 1950 r.

Sąd Apelacyjny w Łodzi w Wydziale II Karnym

na posiedzeniu jawnym w składzie następującym:

Przewodniczący Łodzki S. Ap. F. Kulikowski

Sędziowie: Łodzki S. Ap. W. Babiński (ref.),

Łodzki S. Ap. J. Skirgajłło

Protokólant apl. A. Trocyński

przy udziale Wiceprokuratora J. Kamyszowskiego

po rozpoznaniu w dniu(~~ach~~) 17 lutego 1950 r.

sprawy Katarzyny Strzemińskiej

oskarżon ej z art. 1 § 1 dekr. z dn. 22. VI. 1946 r.

z powodu ~~apelacji~~ rewizji, założonej przez obrońcę oskarżonego

od wyroku Sądu Okręgowego w Łodzi

z dnia 9 listopada 1949 r. zaskarżony wyrok uchyla i na mocy art. 4 lit. c) powołanego dekretu oskarżoną Katarzynę Strzemińską uniewinnia a koszty postępowania w sprawie zalicza na rachunek Skarbu Państwa.

Otrzymałem odpis sentencji wyroku dnia 31. III. 50

K. Strzemińska

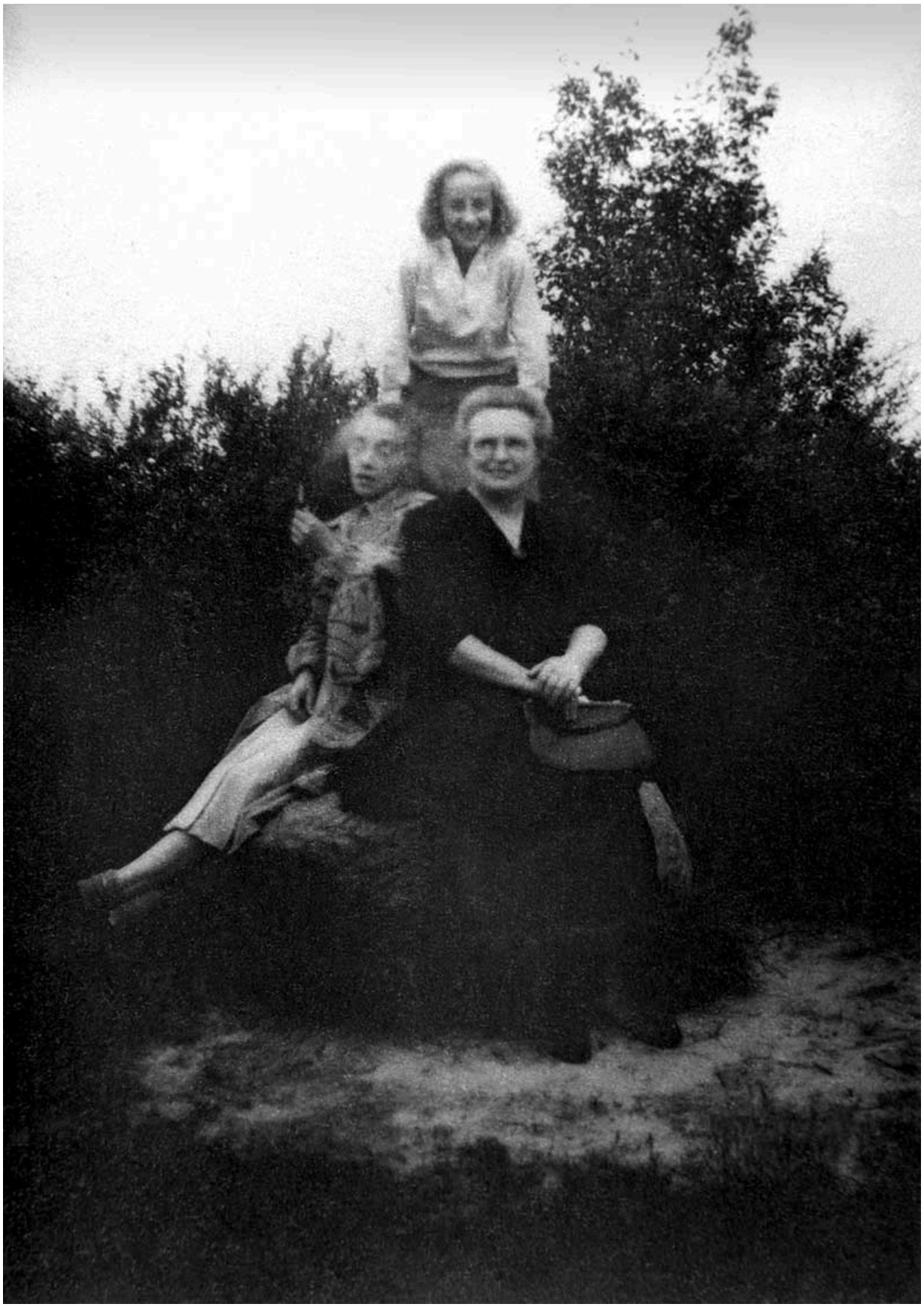
Druk. Min. Sprawiedl. A-4. X.48. 20 000. 649

[^] Sentencja wyroku Sądu Apelacyjnego w Łodzi z 17 lutego 1950 roku, uchylająca wyrok skazujący i uniewinniająca Katarzynę Kobro

Choroba

Na pierwszy rzut oka zwyczajne zdjęcie – dwie kobiety i jasnowłosa nastolatka. Dziewczyna stoi na kamieniu, na którym przysiadły kobiety, i szeroko się uśmiecha. Jedna z kobiet to stateczna pięćdziesięciolatka, ale druga wygląda jak zjawa, cień człowieka, bez wieku, bez ciężaru. Dziewczyna to czternastoletnia Nika Strzemińska, stateczna pięćdziesięciolatka to Anna Budryn, a kobieta duch to Katarzyna Kobro. Przy wzroście metr sześćdziesiąt cztery waży niespełna czterdzieści pięć kilogramów. Jeszcze nie wie, że cierpi na zaawansowany nowotwór. Nasilające się od trzech lat bóle brzucha i krzyża leczy naparem z własnoręcznie zbieranego dziurawca. Jest wiosna 1950 roku, wyszły na chwilę na spacer do pobliskiego parku na Zdrowiu.

Kilka tygodni później, wracając z rady pedagogicznej – od 1 września 1949 roku uczy języka rosyjskiego i rysunków w VI Szkole TPD im. Małgorzaty Fornalskiej – Katarzyna Kobro czuje, że po udach spływa jej krew i kapie na białe tenisówki, które rano tak starannie wyczyściła proszkiem do zębów. Nika pisze, że doktor Halina Skowrońska z łódzkiej przychodni od razu stwierdziła nowotwór i wypisała pacjentce skierowanie do Instytutu im. Marii Skłodowskiej-Curie w Warszawie z rozpoznaniem „nieoperacyjny rak szyjki macicy”. Badania w szpitalu potwierdzają tę diagnozę. Zmiany objęły niemal całą miednicę. Lekarze przepisują kurację radem i serię naświetleń.



[^] Katarzyna Kobro z córką Niką i Anną Budryn w parku na Zdrowiu w Łodzi, lato 1950 roku

„Pierwszy miesiąc kuracji matki w Instytucie Onkologii spędziłam na szkolnych koloniach w Piszu – wspomina Nika. – Obawiając się, że sobie nie poradzę, wolała, abym nie była sama w domu. W drodze powrotnej wychowawczyni wysadziła mnie w Warszawie. Przez niedawno otwartą Trasę W-Z pojechałam do Oli Jackiewiczowej [Ozerkowskiej], która mieszkała już od roku na Muranowie. Zobaczywszy matkę w szpitalu, przeraziłam się jej wyglądem. Była jeszcze chudsza. Z udostępnionej mi po latach dokumentacji lekarskiej dowiedziałam się, że ważyła wtedy zaledwie 43 kilogramy. Męczyła ją bezsenność i stałe biegunki, jeszcze bardziej osłabiające jej nadwątlone siły. Niestety dolegliwości te były nieodłącznie związane z leczeniem promieniami. (Wówczas oczywiście tego nie wiedziałam). Matka pokazała mi swój brzuch. Boczne części, poddawane naświetlaniu, przybrały niemal czarne zabarwienie”[279].

Zza ogrodzenia przyszpitalnego ogródka widać park. Matka i córka siedzą w słońcu na ławce nad betonowym basenem. Katarzyna marzy o prawdziwej kawie, ale lekarze nie pozwalają, a Ola, która regularnie odwiedza przyjaciółkę w szpitalu, twardo przestrzega ich zaleceń. Kawa ci zaszkodzi, Kasiu – powtarza, jakby rzeczywiście cokolwiek mogło jej jeszcze zaszkodzić. To tutaj Katarzyna mówi córce, że mogła mieć starszego brata. Niedawno zszokowana dziewczynka opowiadała matce, że usłyszała od kolegi z podwórka, jak się robi dzieci, i że to obrzydliwe. „Bez miłości jest obrzydliwe – zgadza się Katarzyna – ale jeśli się kocha, staje się to piękne”[280]. Martwi się o przyszłość Uki, ale Ola obiecała, że się nią zaopiekuje.

„Gdy ostatniego dnia sierpnia 1950 roku matkę wypisano z Instytutu Onkologii, nie czuła się najgorzej i była dobrej myśli”[281] – pisze Nika. Względna poprawa stanu zdrowia i samopoczucia była jednak krótkotrwała. Szybko zaczął się koszmar powolnego umierania. „W październiku przerwałam naukę – pisze Nika. – Zdecydowałam się na to, gdy wróciwszy ze szkoły, zastałam matkę w kałuży krwi. Nie miała siły wstać z łóżka

i poprosić sąsiadów, by wezwali pogotowie. Najbliższy znany mi telefon znajdował się kilka bloków dalej, u znajomej, do następnego należało biec za tory do apteki. Wielokrotnie przemierzałam te trasy. Matki nie zabrano do szpitala, choć cierpiała okropnie. Morfina w kroplach od dawna przestała skutkować. Coraz częściej trzeba było ją wstrzykiwać. Dr Skowrońska, która odwiedzała matkę niemal co dzień, nauczyła mnie robić zastrzyki. Wprawiałam się na własnym udzie. Początkowo w aptekach nie chciano mi sprzedawać narkotyków, bo byłam niepełnoletnia. Potem już wiedzieli, że nikt z dorosłych nie przyjdzie po morfinę czy pantopon dla Katarzyny Kobro-Strzemińskiej”[282].

Ten fragment z książki Niki jest wstrząsający, tak wstrząsający, że może się nawet wydawać nieprawdopodobny.

„W czasie choroby – mówi Anna Wegner-Sumień – opuszczoną i bez środków do życia Katarzynę Kobro wspomagała moja matka, Lucyna Wegner. Sprowadzała lekarzy i pielęgniarki, zdobywała lekarstwa, opiekowała się nią, załatwiała codzienne potrzeby jej i jej córki. Stan Katarzyny Kobro i ubóstwo, w jakim żyła, były tak przejmujące, że niewiele osób miało ochotę i odwagę do niej zaglądać”[283].

Tak jak kiedyś jeździła kupować gołębie na rosół dla Uki, tak teraz Lucyna Wegner przeciera zupy, bo niczego innego Katarzyna nie jest w stanie przełknąć. Bardziej prawdopodobne, że to właśnie sąsiadka jeździła po Łodzi w poszukiwaniu morfiny. Trudno uwierzyć, żeby przyjaciółka rodziny zostawiła Ukę i Katarzynę bez pomocy w tak trudnej sytuacji. Dziewczynka codziennie je u Wegnerów obiad.

Zastrzyki z morfiny robi inna sąsiadka, mieszkająca drzwi w drzwi z Wegnerami pielęgniarka Zofia Baszkirow, której siostra w czasie okupacji przechowała dla Katarzyny maszynę do szycia.

„Osobą, która również okazała Katarzynie Kobro wiele troskliwości, była matka mojej bliskiej koleżanki Krystyny Skowrońskiej, lekarka – wspomina Anna Wegner-Sumień. – Dzięki jej opiece i pomocy moja matka zdobywała różne leki, o które w tamtych czasach było bardzo trudno. Krystyna studiowała razem ze mną w PWSSP. Wieczorami uczyłyśmy się

u niej do egzaminów. Obie panie też mieszkały na osiedlu Montwiłła-Mireckiego”.

Na Srebrzyńską przychodzi także ojciec Mikołaj Lenczewski, prawosławny duchowny. Wspiera, spowiada, zostawia pieniądze. To on udzieli Katarzynie Kobro ostatniej komunii świętej i on ją pochowa.

Według relacji Niki Władysław Strzemiński pojawia się tylko raz i jego wizyta kończy się kłótnią. Nie chcę, żebyś był na moim pogrzebie – mówi Katarzyna.

„Ostatnie dni mojej mamy były jeszcze dramatyczniejsze – pisze Nika. – Schudła tak, że z największym trudem udawało mi się znajdować takie miejsca na zastrzyki, żeby nie zawadzić igłą o kości. Zasypiała po nich na bardzo krótko, potem wracały potworne bóle. Coraz częściej powtarzały się krwotoki. Nie była w stanie prawie niczego przełknąć. Szkodziła nawet najdokładniej przetarta papka. Guzy zniekształcające głowę stawały się coraz większe. Sąsiadki w tym czasie wiele dobrego zrobiły dla matki. Dr Skowrońska bywała czasem nawet dwukrotnie w ciągu doby, ale cierpienia przez to się nie zmniejszały. Nie wiem, z czyjej inicjatywy w połowie lutego przyjechało do matki pogotowie. Wzięli ją na nosze. Choć wołała, że chce zostać w domu, nadal znosili ją po schodach. Pod wojskowym kocem była mała, skulona i prawie płaska. Zdawało się, że nic nie waży”[284].

„To lekarze zdecydowali o umieszczeniu Katarzyny Kobro w domu opieki – mówi Anna Wegner-Sumień. – Nikt już nie był w stanie nieść jej pomocy i ulgi w cierpieniu w warunkach domowych. Nawet pielęgniarki odmawiały wykonywania codziennych zabiegów”.

Zanim zabrano ją z domu, Katarzyna Kobro rozdała znajomym swoje rzeźby. Ola Ozerkowska miała przechować gipsowe akty. „Ola miała zabrać je do siebie i zwrócić mi, kiedy będę dorosła – pisze Nika. – Ze względu na ciężar rzeźb była w stanie wziąć tylko dwie”[285]. Dwie małe kompozycje przestrzenne, które zostawiła sobie po wojnie, artystka daje Lucynie Wegnerowej. W ostatnich tygodniach życia ściąga z przednich zębów złotą koronkę licowaną porcelaną. Dla córki na czarną godzinę.

Doły

O sukienkę była awantura, ale Uka się uparła. A przecież nie jest już dzieckiem, ma prawie piętnaście lat. Lucyna Wegner w żaden sposób nie może jej przekonać, że to niestosowne. Uka idzie na pogrzeb matki w czerwonej sukience i za małym jasnym płaszczyku. Po latach napisze, że nie miała innych ubrań i że to sąsiadki powinny były zadbać o jej żałobny strój. „Cała Uka – mówią zgodnie dawne koleżanki, Agnieszka Minich i Anna Wegner-Sumień. – Nie wiedziała, co to wdzięczność, zawsze roszczeniowa, z pretensjami do innych”. Anna Wegner-Sumień troszczyła się o nią, przynosiła jej zupę w słoikach, gdy była chora, i nigdy nie usłyszała od niej nawet „dziękuję”. Barbara Dąmbska, przyjaciółka, która też pomagała Nice, pamięta jednak, że ta była bardzo wzruszona i bardzo jej dziękowała. Być może pamięć i wdzięczność działają wybiórczo.

Teraz Uka jest po prostu załamanym dzieckiem. Dwa dni wcześniej, gdy jak zwykle po szkole przyszła odwiedzić matkę w domu opieki przy Kątnej 10, salowa rzuciła: „A panienka wie, że panienki mamusia nie żyje?”[286] i zaprowadziła ją do kostnicy, gdzie dziewczynka zobaczyła wychudzone nagie ciało zniekształcone przez wielkie guzy. Katarzyna Kobro zmarła 21 lutego 1951 roku. „W głowie zrobiła mi się kompletna pustka – pisze Nika – nie byłam w stanie myśleć o niczym innym prócz tego, że odeszła najbliższa mi istota i nigdy więcej nie usłyszę jej głosu, nie poczuję dotyku rąk”[287].

Pogrzeb organizują Wegnerowie. Na prawosławnym cmentarzu Doły zbiera się zaledwie kilka osób – córka, Lucyna i Stefan Wegnerowie, Anna Budryn, Eugenia i Zofia Baszkirow – ta od singera i ta od zastrzyków. Dzień jest ponury, groby i drzewa przysypane śniegiem. Nie ma najbliższej przyjaciółki Katarzyny, Oli Ozerkowskiej, bo Uka nie pomyślała o tym, żeby ją zawiadomić. Nie ma Władysława Strzemińskiego. Czy Stefan

Wegner nie mówił mu o pogrzebie? Nie było nekrologu w gazecie, a Uka jest wrogo nastawiona do ojca i pamięta, co Katarzyna mu powiedziała, kiedy ostatni raz się widzieli.

„Kilka dni później przyszedł ojciec – pisze Nika. – Powiadomiłam go o śmierci matki. Po krótkim milczeniu zapytał: »Dlaczego mi nie powiedziałaś wcześniej? Położyłbym na jej grobie niebieskie kwiatki«. Nie wyjaśnił, dlaczego niebieskie. Może ten kolor kojarzył mu się z latami, kiedy oboje byli młodzi, zdrowi, zakochani, otwierało się przed nimi życie pełne możliwości twórczych? Uświadomiłam sobie wówczas, że w tym roku, ani w żadnym następnym, nie będziemy z matką zbierać w lesie kwiatków. Niektóre z nich bywały niebieskie. I dopiero wtedy pierwszy raz od jej śmierci byłam zdolna rozpłakać się”[288].

Monika, córka Krystyny i Stefana Krygierów, studentów Strzemińskiego, zapamięta wizyty z Niką na Dołach. Nika, wtedy już studentka medycyny, często opiekowała się małą Krygierówną, bo jej rodzice byli wiecznie zajęci. Nika kładzie na grobie matki bukieciki niezapominajek. Monika nigdy ich nie zapomni. „Pewnie dlatego, że to takie niepozorne kwiatki – mówi. – A przywykłam, że na groby zanosi się bardziej okazałe wiązanki”. Od kiedy Nika opublikowała wspomnienia o rodzicach, na grobie Katarzyny Kobro często leżą niebieskie kwiaty – farbowane nagietki, pojedyncze niebieskie róże.

Władysław Strzemiński nie wróci do mieszkania na Srebrzyńskiej i nie weźmie Uki do siebie. „Nie chciałam iść do ojca, przypuszczając, że byłoby to wbrew życzeniu matki, jemu zaś nie przychodziło do głowy, żeby wrócić na ul. Srebrzyńską”[289] – pisze Nika.

„Po pogrzebie Katarzyny Kobro rodzice skontaktowali się z Władysławem Strzemińskim i pomogli mu umieścić córkę w domu dziecka w Helenówku pod Łodzią, gdzie moja matka z siostrą ją odwiedzały – wspomina Anna Wegner-Sumień. – Władysław Strzemiński nie chciał wracać na osiedle. Mieszkanie Katarzyny Kobro urząd kwaterunkowy pospiesznie przekazał funkcjonariuszowi milicji”[290].

Dekorator

Studenci, a właściwie byli studenci, bo Strzemiński nie wykłada już w PWSSP, odwiedzają profesora w wynajętym pokoju. Ulica Kołłątaja jest przyjemna – nieduża, cicha, do tramwaju niedaleko. Dom, w którym mieszka Władysław, też jest bardzo atrakcyjny – dwupiętrowy, modernistyczny. Ale już pokój artysty robi na młodzieży straszne wrażenie. Cztery ściany, podłoga i wyrko – mówią. Jak nędznie musiało być na Srebrzyńskiej, skoro Nika po latach napisze: „Pokój na Kołłątaja był jak na owe lata zupełnie niezły – duży, jasny, ze sporym balkonem. Z klatki schodowej można było pukać bezpośrednio w naszą ścianę, dzięki czemu goście nie przeszkadzali państwu Majkowskim. Mieszkanie miało lokalne centralne ogrzewanie, co wydawało mi się wtedy szczytem luksusu. […] po lewej stronie stała szafa, do której przychodzący na korekty studenci przypinali swoje prace. Dalej była kanapka ojca. Pod oknem duże biurko i niezbyt wygodny fotel zaprojektowane przez niego w stylu neoplastycznym. Takie same meble były w Muzeum Sztuki i w mieszkaniu Romana Modzelewskiego. Na środku pokoju stało w nieładzie kilka krzeseł. Zajmowali je studenci podczas wielogodzinnych dyskusji poświęconych sztuce. Początkowo cały dom oplatało dzikie wino, pnące się także po naszym balkonie. Następnej zimy winorośl przemarzła i uschła”[291].

Nika zamieszka z ojcem wiosną 1951 roku. W domu dziecka w Helenówku czuła się bardzo źle, kilka razy uciekała. Którejś niedzieli przychodzi na Kołłątaja. „Uka była w domu dziecka, ale tam nie wytrzymała i uciekła do mnie – pisze Władysław do brata. – Było dużo kłopotów, by to załatwić urzędowo, bo były rozmaite urażone ambicje. Od 18 kwietnia jest u mnie”. Wstawiają do pokoju polowe łóżko.

Na Kołłątaja bywają Bolesław Utkin, Stanisław Fijałkowski, Krystyna i Stefan Krygierowie, Hanka Orzechowska, Danka Kulanka i Jerzy Mackiewicz. Przychodzą w odwiedziny i na prywatne wykłady o sztuce, przy okazji przynoszą jedzenie. Dziewczyny parzą kawę, kroją chleb, robią kanapki. Opowiadają, co dzieje się na uczelni. Jest nieciekawie. Dyktaturę socrealizmu i wszechobecną atmosferę inwigilacji Strzemiński i jego studenci nazywają „sokorszczyzną” – od nazwiska ministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego.

Realizm socjalistyczny jako obowiązujący styl w sztuce oficjalnie zadekretowano w 1949 roku, ale już poprzednie lata pokazały, czego należy się spodziewać. W listopadzie 1947 roku podczas otwarcia radiostacji we Wrocławiu Bolesław Bierut mówił, że „konieczna jest przede wszystkim planowa praca w tej dziedzinie. Musimy, tak jak we wszystkich innych dziedzinach naszego życia, przejść do planowania także w dziedzinie kultury i sztuki”[292]. W lutym 1949 na zjeździe w Nieborowie socrealizm popierają plastycy, następnie dołączają do nich architekci i filmowcy. W sierpniu na zjeździe literatów w Szczecinie Stefan Żółkiewski mówi: „Niech wartość dzieła sprawdza się odpowiedzią na pytanie, co zdziałało dla budowy socjalizmu w Polsce, jak wzbogaciło duchowo jego budowniczych jako budowniczych realizmu”. Na ekrany kin wchodzą propagandowe produkcyjniaki takie jak *Jasne łany*, których bohaterem jest młody nauczyciel, a głównym tematem elektryfikacja wsi. W *Słowie o Stalinie* Władysława Broniewskiego czytamy:

Tam – bezrobocia, strajki, głód.
Tu – praca. Natchniony traktor.
Tworzy historię zwycięski lud.
Chwała faktom!

W 1950 roku Wojciech Weiss, krakowski malarz kolorysta specjalizujący się w kwiatach i aktach, maluje robotników z flagą. Za obraz *Manifest* dostaje pierwszą nagrodę na I Ogólnopolskiej Wystawie Plastyki. Artyści podchwytują robotnicze motywy – Aleksander Kobzdej namaluje *Podaj cegłę*, Wojciech Fangor *Budowę*, a Andrzej Wróblewski *Fajrant*

w Nowej Hucie. Nowa tematyka ma być oczywiście prezentowana w ujęciu realistycznym.

Dla Strzemińskiego, który całe życie walczył o wolność twórczą, wprowadzenie socrealizmu to terror i wstecznictwo. Znowu ma *déjà vu* – już w 1934 roku w artykule *Blokada sztuki* pisał: „nagle zatraciła się granica między polityką a sztuką, bo okazało się, że łajdactwo tu i tam jest monopolem tej samej grupy łotrów. Likwidujmy ich bez cienia miłosierdzia nie tylko dlatego, że obsiedli pałace sztuk i pras, ale dlatego przede wszystkim, że zablokowali dostęp rzetelności do swoich poczynań we wszystkich dziedzinach, bo niszczą nie tylko sztukę, ale niszczą przede wszystkim człowieka”[293].

To przez Sokorskiego Władysław ma zakaz wstępu na uczelnię i pracuje dla Miejskiego Handlu Detalicznego i Państwowej Spółdzielni Spożywców jako dekorator wystaw sklepowych. Elementy aranżacji przygotowuje w zimnej pracowni na podwórzu przy Rogozowskiej, a potem własnoręcznie umieszcza je w witrynach. Uliczni gapie przyglądają się skaczącemu po wystawie kalece.

A próbował pokazać, że socrealizm wychodzi z błędnych założeń. „Kiedy przystąpiłem do wykonania rysunków na temat współzawodnictwa pracy – pisał – przekonałem się, jak zawodzą wszystkie dotychczasowe nawyki. Nie można się było oprzeć na żadnym z dotychczasowych wzorów. Nowa tematyka zmuszała do wynalezienia nowych rozwiązań, wyrażających nową treść. 1. Można było naturalnie postąpić najprościej – narysować portrety przodowników pracy z dużymi jak grabie rękami (»energia pracy«), z dużymi podbródkami, zajmującymi ⅟ twarzy (»niezłomna siła woli«) – zamiast klasycznej proporcji ⅓, w której czoło (umysł), nos (uczucie) i podbródek (wola) posiadają mniej więcej jednakowe wymiary i wyrażają »równowagę władz duchowych«. Reprodukcje takich prac widziałem w paru pismach. Zapobiegliwi malarze zdołali widać przekonać łatwowiernych redaktorów, że wykonane przez nich portrety wyrażają tak cenną dla przodownika pracy – »niezłomną wolę« i »energię pracy«. Gdybym tak postąpił: a) odszedłbym od realizmu, zniekształcając rzeczywiste proporcje natury; b) wyraziłbym treść

reakcyjną, dowodząc, że przodownik pracy jest bezrozumnym robotem, pracującym dobrze fizycznie dlatego, że ma mały mózg. (Charakterystyczne, że w podobny sposób – duży podbródek prawie na pół twarzy oraz małe czoło i nos – przedstawiali hitlerowcy swoich żołnierzy na plakatach wojennych. Wiadomo – faszyzm unicestwił w człowieku wszystkie jego czynności wyższego rzędu). c) podkreślając fizyczny moment pracy (duże ręce), byłbym nie w zgodzie z podstawową tendencją rozwojową obecnych czasów, w myśl której współzawodnictwo pracy zaciera różnicę między pracą fizyczną a pracą umysłową. […] Chcąc ożywić pracującego robotnika, mógłbym nadać mu większy wyraz wysiłku. Jego ciało skręcałoby się, wiło w dynamicznym naprężeniu mięśni, pokazując olbrzymią, ponadludzką moc wysiłku. Widziałem takie obrazy, gdzie robotnik rzucony na tło maszyny skręca się w jakiejś epileptyce, w jakiejś mistycznej konwulsji. Szukając wzorów dla takiego przedstawienia człowieka, odnajdziemy je z łatwością w malarstwie kontrreformacyjnego baroku. […] jak z powyższego widać, żaden z minionych okresów sztuki nie może wyrazić istoty współczesnego współzawodnictwa pracy. Żaden nie może być wzorem. Natomiast każdy z nich może być wykorzystany jako doświadczenie przetworzone dialektycznie”[294].

Wydrukowany w 1949 roku w czasopiśmie „Wieś” artykuł *Człowiek i maszyna w malarstwie* to ostatnia publikacja artysty. Redakcja opatrzyła tekst notką: „Nie podzielając w całości stanowiska autora, zamieszczamy jednak poniższy artykuł ze względu na ciekawe problemy w nim poruszone”. I tyle. Cykle obrazów i rysunków *Prządki*, *Tkacze*, *Włókniarki*, *Żniwiarki*, *Kłosy* i *Małorolni* nie zyskają aprobaty „czynników”, za bardzo odbiegają od obowiązującej estetyki.

Z uczelni wyrzucą Strzemińskiego w styczniu 1950 roku, ale sygnały ostrzegawcze pojawiają się już wcześniej. Przede wszystkim Władysław cały czas pozostaje kontraktowym zastępcą profesora. Owszem, ma imponujący dorobek, ale brak mu formalnego wykształcenia. Pewnie drażni go, że dużo młodsi koledzy, jak Wegner czy Modzelewski, mają etaty i tytuły. Wystosowany 24 października 1947 roku przez Radę Główną

PWSSP do Ministerstwa Kultury i Sztuki wniosek o przyznanie Władysławowi Strzemińskiemu uprawnień profesora pozostaje bez odpowiedzi. Polityka wdziera się do wszystkich dziedzin twórczości. Kadra pedagogiczna i studenci muszą teraz zaliczać obowiązkowe szkolenia polityczno-ideologiczne. W indeksie Hanki Wegnerówny można znaleźć oceny z takich przedmiotów jak „Zagadnienia Polski współczesnej" i „Zagadnienia marksizmu-leninizmu". Wykłady dla nauczycieli łódzkich uczelni artystycznych odbywają się w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej. Strzemiński znów ma *déjà vu*.

Jesienią 1949 roku łódzka PWSSP bierze udział w Międzyuczelnianych Popisach Szkół Artystycznych. „Popisy organizowano po to – wspomina Anna Wegner-Sumień – by resort kultury i nauki mógł się zapoznać z założeniami programowymi i wynikami nauczania w szkołach artystycznych. Pojechałam na ten przegląd z ojcem jako studentka Zakładu Plastyki Architektonicznej. […] Zaprezentowany w Poznaniu ponadczteroletni dorobek łódzkiej PWSSP spotkał się z dużym zainteresowaniem zwiedzających i wzbudził ciekawość studentów z innych szkół artystycznych. Łódzka ekspozycja malarstwa, rzeźby, ceramiki, wzornictwa odzieżowego i tkactwa była dość imponująca i odbijała od aneksów wystawowych innych uczelni. Dorobek ten nie uzyskał jednak uznania ministerstwa. Już po inauguracyjnym przemówieniu wiceministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego oraz napiętej dyskusji można było wnioskować, że wystawa łódzkiej PWSSP stanowiąca wynik programu dydaktycznego opartego na kryteriach sztuki nowoczesnej nie może liczyć na aprobatę władz. Jako formalistyczna była ideologicznie sprzeczna z założeniami wprowadzanej przez władze polityki opartej na formule realizmu socjalistycznego"[295].

W grudniu 1949 roku Komisja Ustrojowo-Programowa Szkolnictwa Artystycznego organizuje w warszawskiej ASP konferencję, której celem jest ocena dorobku i programów szkół artystycznych. Wśród rektorów i profesorów z całej Polski są też Stefan Wegner – rektor łódzkiej PWSSP – oraz Władysław Strzemiński. Zaprezentowany przez tego drugiego program nauczania i jego bezkompromisowa obrona nowatorskich form w sztuce

zostały ocenione negatywnie. Na początku 1950 roku łódzką PWSSP wizytuje minister Sokorski. 19 stycznia Władysław Strzemiński zostaje zwolniony.

Bolesław Utkin twierdzi, że stało się to wcześniej. „W dniu 31 grudnia 1949 r. – pisze – przyszedłem na teren uczelni, by złożyć życzenia noworoczne prof. Strzemińskiemu. Profesor siedział przy osobnym stoliku na sali, gdzie byli studenci, i robił im korekty z kompozycji. Kiedy miejsce obok Strzemińskiego zwolniło się, podszedłem do niego, przywitałem się i zamierzałem złożyć mu życzenia. Wtedy profesor pokazał ręką na leżący przed nim na stole dokument na blankiecie Ministerstwa Kultury i powiedział, abym go przeczytał. Treść tego pisma powtarzam z pamięci: »Zawiadamiamy, że z dniem 31 grudnia 1949 r. rozwiązujemy umowę o pracę PWSSP z prof. Władysławem Strzemińskim, jako wykładowcą uczelni – z natychmiastowym wykonaniem. […] Z dniem dzisiejszym wstęp na teren uczelni jest wzbroniony!«. Dalej powołano się na określone zarządzenia, których numerów nie pamiętam, a które sankcjonowały tę decyzję. Na dole dokumentu widniał podpis sekretarki PWSSP, Cienciarówny, jako osoby, która doręczyła to pismo prof. Strzemińskiemu. Profesor był bardzo wzburzony wymówieniem […] oraz jego brutalną formą. Widząc stan profesora, zaproponowałem, że spędzę z nim wieczór sylwestrowy. Uważałem, że nie powinien być tego dnia sam. Sylwestra – 31.XII.1949 – spędziłem u prof. Strzemińskiego, w jego sublokatorskim pokoju przy ul. Kołłątaja 8. Byliśmy tylko we dwójkę. Jedliśmy przyniesione przeze mnie ciasto, piliśmy kawę, paliliśmy papierosy i rozmawialiśmy – aż do 5, już w dniu 1.I.1950”[296].

W archiwum łódzkiej ASP, w teczce Władysława Strzemińskiego, jest jednak tylko wypowiedzenie z 19 stycznia 1950 roku, pisma, o którym wspomina Utkin, nie ma.

1 października 1950 roku pracownicy Muzeum Sztuki zmieniają ekspozycję. Rzeźby Katarzyny Kobro i obrazy Władysława Strzemińskiego lądują w magazynie, Sala Neoplastyczna zostaje przemalowana.

Żeby cokolwiek zarobić, Strzemiński rysuje tuszem niewielkie naturalistyczne pejzażyki. Wstawia je do antykwariatu Słowo. Właściciel antykwariatu Henryk Maszewski po latach powie Nice, że chcąc pomóc jej ojcu tak, by nie urazić jego dumy, płacił mu za rzekomo sprzedane widoczki, ale wszystkie zatrzymywał dla siebie. Bolesław Utkin, kierownik referatu dekoracyjnego Państwowej Spółdzielni Spożywców w Łodzi, zatrudnia swojego dawnego profesora do dorywczych prac przy dekorowaniu wystaw sklepowych. Strzemiński zaczyna malować reklamy ryb i margaryny.

Horyzont

Kaszel jest coraz gorszy i trudno dalej udawać, że to od papierosów. Lekarze stwierdzili zaawansowaną gruźlicę. Słoneczne lato prawdopodobnie przyspieszyło rozwój choroby. W szpitalu na Chojnach Władysław wspomina plażę nad Jeziorem Łagowskim, gdzie spędził z Uką pierwszą połowę sierpnia 1951. Ostatnie wakacje z córką.

Zaczął się już rok szkolny; Władysław trochę uczy, ma kilka godzin tygodniowo w Wieczorowym Technikum Poligraficznym przy Spornej 73. W kawiarni Egzotyczna przy Piotrkowskiej nadzoruje Stefana Krygiera i Edwarda Nowickiego, którzy wykonują płaskorzeźbę *Wyzysk kolonialny*. Projekt fryzu przedstawiającego Murzynów dźwigających worki z kawą Strzemiński zrobił jeszcze w 1949 roku. Architekt, który zaprojektował kawiarnię, Jerzy Oplustil, mąż łódzkiej poetki Anny Pogonowskiej, współpracował już ze Strzemińskim (w 1948 roku wspólnie przygotowali pawilon Centrali Papierniczej na Wystawę Ziem Odzyskanych we Wrocławiu). Teraz pomaga bezrobotnemu artyście w zdobywaniu drobnych zleceń.

„Pewnego październikowego dnia – wspomina Nika – długo czekałam na ojca. Mijały godziny, a on nie wracał. Dopiero wieczorem któryś z dawnych słuchaczy przyniósł wiadomość, że zasłabł na ulicy i umieszczono go w szpitalu. Nazajutrz tuż po lekcjach poszłam do ojca. Leżał w Klinice Chorób Zakaźnych w parterowym przeszklonym pawilonie. Rozmawialiśmy przez szybę. Lekarze podejrzewali, że cierpi na schorzenie zwane durem brzusznym. […] Odwiedzałam ojca kolejno w dwóch szpitalach gruźliczych na Chojnach. Najpierw leżał w bliższym, na wieloosobowej zatłoczonej sali. Łóżka stały tak ciasno, że z trudem udawało się między nimi przecisnąć. Z okien widać było kilka wysokich sosen i zieleń między ich pniami. Potem przeniesiono go do innego,

znacznie dalej położonego szpitala. Mieścił się w dużym kilkupiętrowym gmachu klasztoru oo. Bonifratrów. Oprócz trawnika nie było wokół niego zieleni. Nie rosły nawet drzewka, czy choćby mizerny krzaczek. Ojca umieszczono na sali z innymi chorymi. Leżał najbliżej drzwi. Przy jego łóżku gromadzili się dawni studenci”[297].

Dawni studenci przynoszą owoce, czekoladę – i kawę, bo przecież profesor nie może się obyć bez kawy. Parzą ją u kolegi, który mieszka niedaleko szpitala, i stawiają nakrytą talerzykiem szklankę przy łóżku chorego.

Uka mieszka w Domu Dziewcząt przy Karolewskiej 51. Kiedy idzie do szpitala, pożycza od koleżanek porządne buty, bo ojciec zawsze każe pokazać, czy jej stopy nie przemokły ani nie przemarzły.

Strzemiński pisze *Teorię widzenia*, w której wykłada historię rozwoju świadomości wzrokowej i swoją koncepcję sztuki, estetyki i kultury. „Naszego widzenia nie otrzymaliśmy w postaci gotowej i niezmiennej – twierdzi – oko nasze ukształtowało się w wyniku długiej ewolucji biologicznej od form mniej doskonałych do tego, co jest teraz. Lecz widzenie – to nie tylko bierny odbiór doznań wzrokowych. Otrzymane doznania poddajemy analizie myślowej, konfrontujemy z odpowiadającymi im odcinkami rzeczywistości, wyjaśniamy sens powstałych stąd wzajemnych związków i przyczyn: jakie doznania i co mówią o obiektywnie istniejącym świecie. Istnieje więc nie tylko bierny, fizjologiczny odbiór doznań wzrokowych, lecz obok niego – czynna poznawcza praca naszego intelektu. Istnieje wzajemny wpływ myśli na widzenie i widzenia na myśl. Myśl stawia pytania, na które ma odpowiedzieć widzenie. Widzenie daje zasób materiału obserwacyjnego – i ten zasób ulega sprawdzeniu i uogólnieniu w procesie opracowania myślowego. Dzięki ciągłej korekturze myśli w stosunku do widzenia możemy coraz lepiej korzystać z otrzymanych doznań wzrokowych. Nie puszczamy ich mimo siebie, nie dajemy im przeminąć bezowocnie, gdyż poznajemy, co każde z nich oznacza i jakiemu odcinkowi rzeczywistości odpowiada”[298]. Strzemiński wymienia dwie ewolucje w zakresie widzenia – biologiczną ewolucję aparatu wzrokowego i rozwój

umiejętności korzystania z widzenia. „Myśli i widzenie – czytamy dalej – rozwijają się poprzez wzajemny wpływ na siebie. Rozwój ich nie odbywa się w oderwaniu od realnych, kształtujących warunków życiowych, lecz na podłożu społecznym, w zależności od potrzeb procesu pracy. Dlatego każda kolejno następująca formacja społeczna, stawiając nowe zadania, powoduje nowy wzrost umiejętności korzystania z doznań wzrokowych. Dlatego ten drugi proces w odróżnieniu od pierwszego, biologicznego, jest procesem historycznie uwarunkowanym. Tak jak mowa rozwijała się w związku z kolejno następującymi po sobie formacjami społecznymi, tak samo umiejętność widzenia, świadomość wzrokowa nie mogła się kształtować poza związkiem z historią, z konkretnym rozwojem sił produkcyjnych i walki klas. Proces rozwoju świadomości wzrokowej jest w ten sposób odbiciem procesu rozwoju historycznego”[299].

„Fijałkowski, Wegner, Krygier śmiali się, że pisząc *Teorię widzenia*, Strzemiński specjalnie przyjął język marksistowski jako kamuflaż polityczny”– mówi Zenobia Karnicka.

Zabawny jest rysunkowy komentarz Andrzeja Wróblewskiego do tej książki – ilustracja przedstawia ewolucję świadomości wzrokowej od Apellesa do Strzemińskiego, który siedzi na szczycie piramidki malarzy.

W grudniu 1952 roku komisja kolaudacyjna odrzuca płaskorzeźbę w kawiarni Egzotyczna. „Niespodziewanie – pisze Anna Wegner-Sumień – na posiedzenie związane z końcowym odbiorem prac wnętrzarskich w kawiarni przybyła delegacja zarządu ZZPAP. W jej skład wchodzili również pracownicy PWSSP. Panowie ci zażądali usunięcia płaskorzeźby ze ściany, gdyż uznali jej charakter za »niezgodny z obowiązującym nurtem w sztuce«. Zdenerwowany tym zajściem Stefan Krygier wezwał na pomoc mojego ojca. Niestety Stefan Wegner, wyrzucony z uczelni i wyeliminowany z życia związkowego, nie mógł skutecznie interweniować, żadne argumenty nie działały”[300].

Po zwolnieniu Strzemińskiego z uczelni Wegner rezygnuje z funkcji rektora. W liście z Ministerstwa Kultury i Sztuki napisano: „Zwalniam obywatela na własną prośbę od pełnienia poruczonych mu pismem z dnia 20.V.1949 r. (L.dz. A. Os. / 49-2837) obowiązków Rektora Państwowej

Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Łodzi z dniem 20 maja 1950 r. Minister Włodzimierz Sokorski”[301]. W październiku 1950 przychodzi pismo, w którym z dniem 31 stycznia 1951 roku minister zwalnia obywatela Stefana Wegnera ze służby nauczycielskiej. Teraz on też dekoruje witryny. Na uczelnię wróci dopiero w 1956. W tym samym roku zostanie otwarta pierwsza pośmiertna wystawa Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego w Miejskiej Galerii Sztuki w parku Sienkiewicza, tam gdzie w latach trzydziestych mieścił się Instytut Propagandy Sztuki.

Nic nie dają tłumaczenia zwolenników Strzemińskiego, że płaskorzeźby w kawiarni są realistyczne, że autor inspirował się sztuką afrykańską. Nie pomagają protesty Jerzego Oplustila. Ostatnia praca artysty zostaje zniszczona. „Stało się to już po jego śmierci” – mówi Anna Wegner-Sumień.

Władysław Strzemiński umiera 26 grudnia 1952 roku. „Gdy odwiedziłem go w szpitalu na Chojnach – pisze Marian Minich – leżał wyczerpany chorobą, sterany ciężkim, wrogim życiem, zapomniany – »tani jak błoto«. Uderzał zdziczałym, ascetycznym wyglądem. Skórę miał obwisłą, sfałdowaną, zmierzwione siwe włosy sterczały jak u drapieżnego ptaka, żółtawą twarz pokrywało białe ściernisko dawno niegolonego zarostu. Błyszczały jedynie głęboko wpadnięte niebieskie oczy, które zdawały się wypełniać niewidzialną przestrzeń – umierający apostoł wyznawanej wiary artystycznej”[302].

„Ojciec zmarł 26 bm. – depeszuje Hanka Orzechowska do Niki, która jest na obozie narciarskim w Zakopanem – całuję cię mocno – Hanka”[303].

„Pogrzeb ojca odbył się 31 grudnia 1952 roku na Starym Cmentarzu w Łodzi – wspomina Nika. – Za kilka godzin miał rozpocząć się nowy, 1953 rok. Zdawało mi się, że w pogrzebie uczestniczyło mnóstwo ludzi. Pamiętałam przecież pogrzeb matki, na którym było, poza mną, zaledwie kilka osób”[304].

W rzeczywistości nad grobem Strzemińskiego też nie było tłumów. W ostatniej drodze towarzyszą artyście córka, brat Walerian, przyjaciele

i studenci: Krystyna i Stefan Krygierowie, Stanisław Fijałkowski, Bolesław Utkin, Wacław Kondek, Maria Fidler, Tadeusz Sobolewski, Hanka Orzechowska i Eleonora Szczepańska z mężem. Pożegnanie wygłaszają Ludwik Tyrowicz i Stefan Wegner. We wspomnieniu o przyjacielu Wegner pisze: „Nie znam człowieka bardziej namiętnego, [bardziej] ogarniętego pasją życia, zdolnego do głębokich wzruszeń niespłyconych banałem egzaltacji niż Strzemiński”[305].

W 1958 roku Julian Przyboś napisze wiersz *Pamięci Władysława Strzemińskiego*:

Zapatrzeni szliśmy dalej, drogę wieńczył nam las,
Stała ciemna laurowa dąbrowa.
Zapadliśmy w noc, ujrzeliśmy blask.
Dzień gwałtownie się rozwarł,
Słońce wstało od razu w południe!
Cienie były, jakby wyszły z ognia złote,
Malowałeś na łunie.
I – zachodząc – rysowałeś horyzont za horyzontem.

Przyboś robi, co w jego mocy, żeby pomóc przyjacielowi. Dzięki swoim kontaktom sprowadza ze Szwajcarii niedostępny w Polsce lek przeciwgruźliczy – rimifon. Ale poprawa jest krótkotrwała. Dobrze chociaż, że Władysław nie cierpi. „Bo gruźlica wymaga, żeby być grzecznym – zwierza się malarz poecie. – Nie utrudniać sobie i kolegom sytuacji. Należy być uprzejmym, dobrze wychowanym, poddać się jej… a zaśnie się spokojnym”[306].

„a.r.”, awangarda rzeczywista, artyści rewolucyjni. Z trójki uwiecznionej na tamtej fotografii z lat trzydziestych został tylko Przyboś, ubrany w prochowiec chłopak o okrągłej twarzy. Będzie promował twórczość Kobro i Strzemińskiego, pokaże ich prace w Paryżu, do którego tak chcieli pojechać. W listopadzie 1957 roku w paryskiej galerii Denise René na wystawie *Précurseurs de l’art abstrait en Pologne* prezentowane są prace Malewicza, Stażewskiego, Berlewiego i Strzemińskiego oraz siedem rzeźb Katarzyny Kobro – *Rzeźba abstrakcyjna* (*1*) i sześć *Kompozycji przestrzennych*. Po wystawie Przyboś pisze na łamach „Przeglądu

Kulturalnego”: „Organizując wystawę dzieł Kobro, Strzemińskiego, Berlewiego, Stażewskiego i patronującego im Malewicza, miałem wyższą ambicję niż zwykły komisarz wystawy. Chodziło mi o wprowadzenie w świadomość plastyczną Zachodu oryginalnych idei wniesionych przez awangardę w Polsce. Malewicz, wielki ojciec sztuki abstrakcyjnej, jest równie uwielbiany, choć mniej znany niż Mondrian. […] A Strzemiński i Kobro? Strzemiński pozostawał w kontakcie z Doesburgiem i Arpem i jego prace były znane wąskiemu gronu najwybitniejszych (Arp ma 3 obrazy Strzemińskiego, z których jeden wypożyczył Muzeum w Bazylei). Dopiero jednak wystawa ukazała w pełni jego wielką oryginalność oczom niektórych znawców. Sąd Arpa, który osiągnięcia Strzemińskiego równał z osiągnięciami Mondriana, entuzjazm Mortensena i Vasarelyego, zainteresowanie papieża krytyki uniwersyteckiej Marcela Briona tak żywe, iż wziął się do przygotowywania w drugim wydaniu swojej znanej książki osobnego rozdziału poświęconego awangardzie polskiej – to są fakty decydujące. Rzeźby Kobro podobały się nadzwyczajnie, Mortensen (nie tylko znakomity malarz, ale i wrażliwy na poezję tłumacz Lautréamonta i Éluarda) nie mógł wyjść z podziwu, porównując je do najpiękniejszych poematów. Zakurzoną, widocznie od dziesiątków lat leżącą w piwnicy muzeum łódzkiego, jedyną jej rzeźbę suprematyczną czyścił on własnoręcznie, chlubiąc się, że poświęcił tej pracy półtorej godziny: *J’aime cette femme* powtarzał”[307].

Książka Niki

Kiedy Nika Strzemińska ma siedemnaście, osiemnaście lat, próbuje spisać wspomnienia o rodzicach. Ale przerasta ją to, jest za trudne, zbyt bolesne. Odkłada sprawę na później. Pytania historyków sztuki o życie i twórczość Strzemińskich zbywa krótkimi „Nie wiem, nie pamiętam”. I chyba rzeczywiście stara się nie pamiętać.

Bezpośredniego impulsu, by wrócić do przeszłości, dostarczają spotkanie i ostra wymiana zdań z Włodzimierzem Sokorskim, ministrem kultury z lat 1952–1956, na jego odczycie *Różne drogi do Polski* w 1984 roku. Nika uważa Sokorskiego za wroga numer jeden i nie może słuchać barwnych opowieści o tym, że owszem zwalniał, bo musiał, ale potem starał się pomóc, załatwić inną pracę, i że pił wódkę z artystami i ze wszystkimi był za pan brat. „Zezłościłam się na głupie pytania dziennikarzy, na Sokorskiego, który twierdził, że byli z moim ojcem kumplami”[308] – mówiła Nika. „Może i z niektórymi pił – stwierdza Anna Wegner-Sumień – ale na pewno nie z naszymi ojcami; nie ze Strzemińskim, nie z Wegnerem”.

Po spotkaniu z Sokorskim Nika zaczyna zbierać materiały do książki. Po raz pierwszy od dziesięciu lat jedzie do Łodzi na Zaduszki. O groby jej rodziców dbają dawni sąsiedzi ze Srebrzyńskiej i byli studenci Strzemińskiego. Pamiętają o swoim profesorze, a kiedy odwiedzają prawosławny cmentarz Doły, kładą gałęzie jedliny na ziemnej mogile z tabliczką:

KATARZYNA KOBRO-STRZEMIŃSKA
RZEŹBIARKA
1898–1951
POKÓJ JEJ DUSZY

Dopiero w 1990 roku Nika zamówi granitową płytę. O projekt nagrobka poprosi Krystynę Krygier, dawną studentkę ojca. Na płycie stanie dwukrotnie powiększony *Akt dziewczęcy* Katarzyny Kobro, wykonany z żywicy epoksydowej przez Monikę Krygier i Piotra Krzyżanowskiego. „Nika długo zastanawiała się nad nagrobkiem – wspomina Monika. – To działo się już w czasie, kiedy zajmowała się propagowaniem sztuki rodziców. Nie miała nieograniczonych środków finansowych, bo żyła skromnie. Nie biednie, ale skromnie, miała bardzo racjonalne potrzeby. Nie zależało jej też na ostentacji – nie chciała wielkiego pomnika, nic nachalnego. I wpadła na pomysł, żeby wykorzystać tę właśnie konkretną rzeźbę, do której przed laty pozowała. Dla niej to było zwieńczenie epoki, rodzaj kontaktu między nią a matką". Kobro zawarła w tej rzeźbie smutek samotnej dziewczynki zatopionej we własnych myślach, wyizolowanej z otoczenia.

Nika wypytuje Krygierów o ojca i PWSSP, idzie do Instytutu im. Marii Skłodowskiej-Curie przeczytać historię choroby matki, sprawdza w sądzie akta spraw rodziców – tej o prawo do opieki nad nią i tej, kiedy Katarzynę oskarżono o odstępstwo od narodowości polskiej – zaczyna się interesować ich sztuką.

„Nika miała kompleks swoich rodziców – mówi Zenobia Karnicka. – Wcześniej chyba o nich nie myślała, potem chciała się zrehabilitować. Pisząc o nich, zmywała swoje winy. Ciągle myślę, że wiele papierów powyrzucała. Beztrosko rozdawała rysunki Strzemińskiego. Potem chyba miała wyrzuty sumienia".

„Bardzo mi trudno pisać tę książkę – zwierza się Nika we wstępie do *Miłości, sztuki i nienawiści*. – Zgadzam się z opinią Zofii Baranowicz, która wiele lat poświęciła zagadnieniu sztuki międzywojennego dwudziestolecia i działalności artystycznej mojego ojca, że nikt inny niż ja nie mógłby podjąć się omówienia spraw, które zamierzam przedstawić.

[^] Nika Strzemińska w swoim mieszkaniu obok aktów Katarzyny Kobro; wśród nich *Akt dziewczęcy*, do którego pozowała matce w 1948 roku

Grzebanie w nich przyprawiało mnie wielokrotnie o silne stresy. Przypominałam sobie wszystkie chwile spędzone z rodzicami, także i te złe. (Celowo nie piszę o nich zbyt dokładnie). Widzę awantury wybuchające między nimi, gorszące sceny, które z całą wyrazistością stają mi przed oczami. Z podświadomości wydobywam różne fakty. Przeraźliwą nędzę, która w pewnym okresie u nas panowała. Poświęcenie matki, potem poświęcenie ojca dla mnie. Ciężką chorobę jednego, następnie drugiego i w odstępie niespełna dwóch lat śmierć obydwojga”[309].

„Nika całe życie przygotowywała się do spisania wspomnień o rodzicach” – mówi Barbara Dąmbska, która poznała młodą Strzemińską zaraz po studiach, pracowała z nią w pogotowiu i opiekowała się nią pod koniec jej życia. Nika jest lekarzem okrętowym, pisze podczas rejsów, w kajucie, na maszynie, która przy większych przechyłach zsuwa się ze

stolika. Pisze o tym, co pamięta, ale także o tym, czego nie pamięta i czego się tylko domyśla. „Gdy myślę i piszę na temat rodziców, bezustannie nasuwa mi się pytanie: jak to było? Bo przecież wielu faktów nie mogę pamiętać, niektóre tylko podejrzewam, przypuszczam, inne wyrozumowałam na podstawie różnych wydarzeń lub strzępów informacji. Jak to było?”[310]

„Jej książki są pełne kłamstw i nieścisłości” – mówi Anna Wegner-Sumień. Monika Krygier dodaje, że Nika pisała już bez tego emocjonalnego obciążenia, które czuła w młodości, kombinowała, jak uatrakcyjnić materiał, i nie zawsze trzymała się faktów. „Książki Niki wiele wnoszą, jeśli chodzi o kwestie biograficzne, historie rodzinne, emocje, są pod tym względem nieocenione – mówi Zenobia Karnicka. – Ale trzeba je czytać krytycznie”.

Marynarze plotkują, że pani doktor pisze donosy. „Żyłam jakby równocześnie w dwóch rzeczywistościach – pisze Nika. – Jedna z nich – tu i teraz – na wielkim zbiornikowcu wypełnionym ropą naftową, płynącym po bezkresnych wodach, a druga – tam i wtedy – w pierwszej połowie tego wieku. Były to lata dwudzieste, trzydzieste, pięćdziesiąte… Najtrudniej wspominać mi oczywiście te ostatnie”[311].

Nika Strzemińska publikuje swoje wspomnienia w odcinkach na łamach dwumiesięcznika „Sztuka”. Pierwszy odcinek ukazuje się w 1986 roku. Andrzej Skoczylas, ówczesny redaktor naczelny „Sztuki”, przegląda numery pisma i opowiada o spotkaniu z Niką: „Przyszła drobna osóbka. Sprawiała wrażenie zahukanej. Ale przyniosła materiał, który mnie od razu zelektryzował. To były lata osiemdziesiąte i tylko grupka maniaków wiedziała, kto to Kobro. W najlepszym wypadku mówiono o niej »żona Strzemińskiego«. Wszyscy artyści w Łodzi byli zafascynowani Strzemińskim. On się odcisnął na studentach, miał legendę niepokornego. O relacjach między Strzemińskimi krążyło wiele plotek. Jeszcze długo po ich śmierci bardziej wtajemniczeni brali stronę Strzemińskiego albo Kobro. W redakcji »Sztuki« pracowałem od 1974 roku, w 1983 roku zostałem redaktorem naczelnym. Do mojej żony, która była wicenaczelną »Przeglądu Tygodniowego«, zadzwonił historyk i publicysta »Polityki« Marian Turski

z pytaniem, czy Joanna nie wzięłaby opowieści Niki Strzemińskiej do »Przeglądu«. Turski był przyjacielem Niki i próbował jej pomóc. Joanna stwierdziła, że materiał bardziej nadaje się do »Sztuki«. Tekst był ciekawy, ale stylistycznie dość fatalny, jakby dziecko pisało. Stwierdziłem, że trzeba go napisać od nowa. Dwóch redaktorów pracowało nad materiałem. Nika to była miła kobieta – dodaje Skoczylas. – Strapiona powinnością, posłannictwem. Typowa amatorka, człowiek z ulicy, bez żadnego branżowego wykształcenia. Jej wiedza na temat sztuki była znikoma i ona zresztą wtedy nie miała ambicji, żeby pokazać, że się zna. Miała wspomnienia. Zgadzała się na wszystkie sugestie, redakcje. Niepokoiła się, czy nie przesadza w tych zwierzeniach. Ale była też asertywna i umiała się obronić. Jej decyzja, żeby powiedzieć całą niedobrą prawdę o rodzicach, nie miała precedensu”.

Nika Strzemińska: „Bywa, że ktoś przez lata ukrywa jakąś wstydliwą bliznę i nagle stwierdza, że może ją bez skrępowania odsłonić. Teraz już potrafię i chcę mówić o sprawach, które przez cały czas tkwiły w mojej pamięci, ale dawniej zdawało mi się, że nie powinnam ich przed nikim ujawniać”[312].

Szary zeszyt

Na pamiątkę po matce Nika zostawiła sobie jej torebkę, bluzkę, zegarek, obrączkę, pierścionek, który nosił jeszcze dziadek Katarzyny, i szesnastokartkowy zeszyt. Zwyczajny szkolny zeszyt z ramką na nazwę przedmiotu i nazwisko ucznia. Ramka jest pusta, okładka dawno wypłowiała. „Zeszyt był chyba żółty, potem zbrązowiał i zszarzał. Szesnaście stron w niebieską kratkę. Matka zaczęła go pisać po rosyjsku, kończyła po polsku. Spalę go – mówi Nika Strzemińska – bo tego wszystkiego, co napisała o ojcu, nikt nie powinien wiedzieć”[313]. Nie spaliła. Oprócz podania o pracę do kuratorium z lipca 1949 roku, opublikowanych na łamach międzywojennej prasy wypowiedzi na temat sztuki i jednego listu do Jerzego Stempowskiego są to jedyne znane nam słowa Katarzyny Kobro. Krzyk rozpaczy, fragmenty biografii i zapis niegodziwości męża.

Nika czyta zapiski matki i płacze. Z czasem nabierze dystansu. „Mama zapisywała »szary zeszyt«, kiedy toczyły się sprawy sądowe przeciwko ojcu – opowiadała w wywiadzie Remigiuszowi Grzeli. – Chciała przypomnieć sobie pewne zdarzenia. Rozumiem jej emocje. Za bardzo się jednak w to zaangażowała – krytykowała wszystkich i wszystko. Pisała bardzo źle o ojcu. Pisała źle o jego świadkach. Uznałam, że nie należy ojca szkalować. Nawet jeżeli to, co napisała mama, było prawdą”[314].

„Kiedy w 1968 roku rozpoczynałem pracę nad Katarzyną Kobro, oczywiście szukałem kontaktu z córką artystki – mówi prof. Janusz Zagrodzki, autor pracy doktorskiej o rzeźbiarce i wydanej w 1984 roku książki *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*. – Udałem się do Niki Mazurowskiej. Ona wtedy używała nazwiska po mężu. I nawet tak mi powiedziała: »Ja jestem Mazurowska, nie Strzemińska«”.

W 1968 nikt nie interesuje się Kobro, jej rzeźby leżą zapomniane w muzealnym magazynie. Nika nie chce mówić o rodzicach, nie zna się na sztuce, nie chce poruszać spraw osobistych. „Wtedy wręcz zabroniła mi robić jakiekolwiek odniesienia do spraw między jej ojcem i matką” – dodaje Zagrodzki. Kiedy w 1986 roku Nika zacznie publikować wspomnienia w odcinkach na łamach „Sztuki”, Zagrodzki stwierdzi, że widocznie przez te kilka lat coś się w niej zmieniło. „Widziałem u niej ten zeszyt po matce – mówi. – Nie jest dobrze, gdy dziecko żyje w cieniu takiego zeszytu”[315].

W napisanej w latach osiemdziesiątych książce o rodzicach Nika Strzemińska kilkakrotnie przytacza zapiski z szarego zeszytu. „Jestem szczera, mówiąc, że było źle – twierdzi autorka. – Nie ujawniam wszystkich szczegółów”[316].

Nika robi z zapisków matki relikwię i chyba też chwyt reklamowy. Opowiada o nich w wywiadach i w prywatnych rozmowach. Szary zeszyt rozbudza ciekawość. Nika z małym yorkiem w torebce odwiedza zaprzyjaźnione redakcje, opowiada o rodzicach studentom historii sztuki. Zawsze schodzi na sprawy osobiste. „Ona chciała być pisarką i poczuła się pisarką” – mówi Marian Turski.

„Ciągle o tym zeszycie słyszałam – wspomina Joanna Skoczylas. – Mówiłam: Nika, weź w końcu przynieś ten zeszyt, to zobaczę, co w nim jest. Wiesz, ale to jest dla mnie rzecz święta, to może za parę lat, może kiedyś – odpowiadała. Potem była już bardzo chora”.

„Remigiusz Grzela: Dlaczego nie chce pani opublikowania tak zwanego szarego zeszytu? Nika Strzemińska: Bo w nim jest jeszcze gorzej. A ponieważ nie wiem, jak potoczą się moje losy, wywiozłam go z Polski”[317].

Szary zeszyt od dawna jest u kuzyna Niki Georga Kobro. Georg mieszka w Penzing, jest prawosławnym protodiakonem, wykładowcą na uniwersytecie w Moguncji, tłumaczem przysięgłym i pisarzem. Napisał książkę o Ormianach z Karsu *Das Gebiet von Kars und Ardahan* i drugą, o nazwiskach rosyjskich duchownych. O dwanaście lat młodszy od Niki, urodził się w 1948 roku w Wiedniu, już po śmierci swojego ojca, pół

Rosjanina, pół Anglika, oficera i tłumacza. Cztery lata spędził w Salzburgu, dwa w Stanach Zjednoczonych – w parafiach prawosławnych w Nowym Jorku, Waszyngtonie, Chicago i Los Angeles – gdzie Wiera pracowała w fabrykach. Później wrócili do Monachium, lecz zachęcona radziecką propagandą Wiera postanowiła jechać z synem do ZSRR. W Moskwie mieszkała jej siostra Maria, jedyna żyjąca krewna. „Kiedy matka poszła ze mną do radzieckiego konsulatu w Berlinie – mówi Georg – dziwnie na nas patrzyli, że chcemy do ZSRR. Pojechaliśmy do Republiki Komi i mama natychmiast zrozumiała, do jakiej nędzy wróciła. Pojechała do Moskwy, do Marii, chodziliśmy po urzędach i do ambasady niemieckiej, by wrócić do Niemiec. Udało się po dwóch i pół roku starań, ponieważ ja zachowałem obywatelstwo niemieckie. Gdy się stamtąd wydostaliśmy, jechaliśmy przez Polskę i spotkaliśmy Nikę, był 1962 rok”[318].

Na pytanie o znajomość z Niką Strzemińską Georg Kobro odpowiada listownie: „Pierwszy kontakt z Niką nawiązaliśmy w 1957 roku, gdy będąc studentką, przyjechała do Monachium na jeden dzień w odwiedziny. Potem byliśmy u niej w 1960 roku. Matka i ja byliśmy zadziwieni wolnością i swobodą, jakie panowały w tych czasach w Polsce w porównaniu z dyktaturą absolutną i powszechnym strachem w Związku Radzieckim! Potem była korespondencja, a późniejsze kontakty, po śmierci mamy w 1968 roku, kontynuowałem już sam, tak że widywaliśmy się, gdy statki Niki (była lekarzem okrętowym) przychodziły do Amsterdamu, czy gdzie indziej, a ja tam jechałem”.

Oprócz szarego zeszytu i pamiątek rodzinnych, także tych otrzymanych od Niki, Georg przechowuje około czterdziestu listów Katarzyny Kobro z ostatnich siedmiu lat jej życia. Na razie nie chce ich nikomu pokazywać, bo przygotowuje książkę o rodzinie von Kobro, losach trzech sióstr i działalności artystycznej Katarzyny. Obiecuje opublikować listy rzeźbiarki do Wiery.

Co w nich jest? – pyta dziennikarka Marzena Bomanowska. „To, co już wiemy – odpowiada Georg. – Smutna, ciężka dola. Ale zawsze przez nią przebija śmiech przez łzy. Dla mnie to wzruszające, bo jest w tej korespondencji zawoalowany krzyk duszy, ale bez złych słów pod adresem

pana Władysława. To poczucie humoru w listach szczególnie mnie wzrusza. Katarzyna była w małżeństwie kimś takim jak pielęgniarka, jak sługa. A ostatnie piętnaście lat życia, od 1936 roku, miała zatrute. W chorobie cierpiała strasznie. Z listów wynika, że religia prawosławna odegrała w życiu Katarzyny Kobro znaczącą rolę, szczególnie pod koniec życia, kiedy opiekował się nią proboszcz Lenczewski. W cerkwi znajdowała pociechę”[319].

Georg Kobro modli się za zmarłe krewne – ciotkę Kasię i kuzynkę Nikę. Józef Robakowski uwiecznił go w swoim filmie *Uniesienie. Oratorium dla Katarzyny Kobro*, zrealizowanym podczas nabożeństwa w łódzkiej cerkwi Świętego Mikołaja w 2011 roku.

Pytam Georga o szary zeszyt – od kiedy go ma, czy Nika prosiła, żeby go zniszczyć. Odpisuje: „Szanowna Pani, z zeszytem – to nasza rodzinna tajemnica. Do tej pory byłem z Panią b. otwarty, ale w tej chwili – zamykam moje źródło informacyjne. Zeszyt mam, Nika mnie go po prostu podarowała. Publikować go nie będę. Pozdrawiam. G. Kobro”.

Pudełko

Lucyna Wegner wkłada blaszane rzeźby Katarzyny Kobro do pudełka, żeby się nie kurzyły. Pudełko stawia na szafie. *Kompozycje przestrzenne* przeleżą tam siedemnaście lat. Kiedy w 1967 roku Janina Ładnowska z Muzeum Sztuki przychodzi, żeby porozmawiać o zakupie obrazów zmarłego dwa lata wcześniej Stefana Wegnera, pani Lucyna pokazuje jej też te rzeźby. Muzeum jest zainteresowane autoportretem Stefana, tak zwanym *Autoportretem z trzecim okiem*. *Kompozycje przestrzenne* Kobro, które od dawna uważano za zaginione, budzą wielkie zainteresowanie pani kustosz. Zna je ze zdjęć z czwartego numeru „Abstraction-Création” z 1935 roku. Jedna z nich jest tak mała, że zmieściłaby się w kieszeni. Druga tak zdezelowana, że wymaga kompleksowej renowacji. W końcu obie poniewierały się kiedyś na wysypisku śmieci. Wydaje się, że Lucyna Wegner przechowuje zniszczone rzeźby jedynie z szacunku dla zmarłej sąsiadki.

Konserwację *Kompozycji przestrzennej* (*9*) przeprowadzi Bolesław Utkin. Rzeźba zostanie rozpłaszczona, wyczyszczona, uformowana na nowo i pomalowana. To jedyne znane dzieło Katarzyny Kobro opatrzone jej sygnaturą. W 1935 roku artystka chciała przekazać swoją rzeźbę, być może właśnie tę, Hansowi Arpowi, ale przesyłka nie dotarła do adresata. Strzemiński pisze do Jana Brzękowskiego: „Za pobytu tutaj będzie mógł Arp wziąć rzeźbę żony, którą próbowaliśmy przesłać do Paryża przez jednego znajomego, lecz on nie mógł jej przewieźć (ugrzęzła na granicy niemieckiej i obecnie wróciła do nas do Łodzi)”[320].

Obie *Kompozycje przestrzenne* trafią teraz do Muzeum Sztuki.

„O opiekę nad nimi matka krótko przed śmiercią poprosiła najżyczliwszą jej sąsiadkę, Lucynę Wegnerową – pisze Nika Strzemińska. – Miała je przechowywać u siebie, dopóki nie wydorośleję. Gdy ukończyłam

osiemnaście lat, poprosiłam ją o zwrot kompozycji. Stwierdziła, że ich nigdy u niej nie było. Znacznie później, rozmawiając z Ryszardem Stanisławskim o twórczości mojej matki i entuzjastycznych recenzjach towarzyszących którejś z zagranicznych wystaw polskiego konstruktywizmu, dowiedziałam się, że Lucyna Wegnerowa sprzedała w 1967 roku obie rzeźby. Nie dochodziłam swoich praw do nich dlatego, iż znalazły się one w muzeum, najwłaściwszym dla nich miejscu. Ponadto nie chciałam stawiać w kłopotliwym położeniu naszej dawnej sąsiadki. Pamiętam przecież jej uczynność i wielką pomoc, jaką okazała podczas choroby matki. Może, jak my dawniej, ona w 1967 roku potrzebowała pieniędzy?”[321]

„Pięć lat po ukazaniu się artykułu *Jak to było* w »Sztuce« – wspomina Anna Wegner-Sumień – w 1991 roku wydano wreszcie książkę Niki Strzemińskiej. Ukazała się pod zmienionym tytułem *Miłość, sztuka i nienawiść* i ze zmianami w tekście. Do publikacji doszło dzięki zmianie wydawcy – zamiast Krajowej Agencji Wydawniczej książkę wydała Res Publica. Egzemplarz otrzymałam od autorki pocztą, mimo naszych niemal codziennych serdecznych kontaktów. Skróconą wersję tekstu Nika Strzemińska przesłała do wydania za granicą, o czym poinformowała mnie telefonicznie.

Z książki tej dowiedziałam się dalszych rewelacji o swoich rodzicach – tym razem o matce. A mianowicie, że owe dwie małe kompozycje przestrzenne z blachy, ofiarowane mojej matce przez Katarzynę Kobro w dowód wdzięczności za opiekę w czasie śmiertelnej choroby, były depozytem, który matka sobie przywłaszczyła i sprzedała łódzkiemu muzeum […].

W latach 1987–1992 Nika Strzemińska i ja często się spotykałyśmy. Podczas jednego z tych spotkań Nika wspomniała, że w książce oczekującej w KAW na wydanie pisze też o kompozycjach przestrzennych swojej matki, ale nie wyjaśniła w jakiej wersji. Nieświadoma jej pomysłu, nie spytałam o szczegóły […]. Było dla mnie oczywiste, że skoro pisze o rodzicach, to powinna też wspomnieć o ich twórczości.

Katarzyna Kobro świadomie ofiarowała swoje kompozycje moim rodzicom, był to nie tylko gest wdzięczności. Zdawała sobie sprawę, że dzięki temu rzeźby nie trafią w ręce ludzi niekompetentnych, którzy mogliby je uznać za bezwartościowe. W jednym z wykładów, które mój ojciec wygłosił w PWSSP po powrocie na uczelnię na przełomie 1956 i 1957 roku, analizując twórczość Kobro i Strzemińskiego, wspomina, że dwie kompozycje Katarzyny Kobro są własnością mojej matki.

Po przeczytaniu tych rewelacji parokrotnie w różnych odstępach czasu pytałam Nikę Strzemińską, czy, kiedy i w jakich okolicznościach prosiła moją matkę o zwrot rzekomego depozytu. Za każdym razem słyszałam inną wersję. I wszystkie były nieprawdopodobne. Nika Strzemińska nie znała bowiem historii naszej rodziny, która wyklucza podawane przez nią okoliczności występowania o zwrot. A moja matka nie widziała Niki Strzemińskiej od lat, aż do swojej śmierci w 1980 roku”[322].

Słowo przeciwko słowu.

Nika Strzemińska uzyskuje pełnoletność w 1954 roku. Rzeźby od prawie czterech lat leżą w pudle na szafie i będą tam leżały jeszcze przez trzynaście lat.

Pamięć

W mieszkaniu w wieżowcu na Ścianie Wschodniej jest jasno i cicho. Na dwudzieste pierwsze piętro hałas uliczny dociera przytłumiony. Za oknami panorama centrum Warszawy, widok na Marszałkowską i Aleje Jerozolimskie. Dwa pokoje, książki, pamiątki z egzotycznych podróży. Maski wyrzeźbione w skorupach orzechów kokosowych to dzieła samej Niki. Córka Strzemińskich robi też wzorzyste kilimy na małych krosnach. W większym pokoju stoi ładny singer, ale chyba nie ten, którego Katarzyna przywiozła w młodości z Rygi i na którym szyła koszule dla męża, a potem zabawki na sprzedaż. Na półce pod oknem Nika postawiła *Tryptyk rodzinny* Władysława Klamerusa – wykonane z brązu głowy Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego i własną, z patynowanego gipsu. Głowa Katarzyny jest największa, Niki – najmniejsza. Z pamiątek po rodzicach pani Strzemińska ma kilka obrazów ojca, pejzaż morski matki i jej dwa gipsowe akty. Miała trzy, ale w 1966 roku sprzedała *Akt* (*6*) Muzeum Sztuki w Łodzi. Zostawiła sobie *Akt kobiecy*, do którego pozowała Zofia Wierzbowska, i *Akt dziewczęcy*, swój własny portret. W 1989 roku zleca zrobienie odlewów w brązie, po sześć sztuk każdego, z przeznaczeniem do kolekcji muzealnych. Takich odlewów, z innych rzeźb, powstaje więcej i ta sprawa psuje Nice krew. Sprawdza na aukcjach, zamieszcza w swoich książkach informacje o losach rzeźb matki.

„W tym miejscu pragnę opisać pewną niezbyt jasną dla mnie sprawę, o której dowiedziałam się oficjalnie w Muzeum Sztuki w Łodzi – donosi Nika Strzemińska. – Jej korzenie sięgają odległej przeszłości. Tuż po zmierzchu epoki stalinowskiej prace moich rodziców na dobre zagościły w salach Muzeum Sztuki. Przez cały czas eksponowano zarówno gipsowe akty, jak i rzeźby oraz kompozycje przestrzenne mojej matki. Zmieniło się to nagle w 1991 roku. W tym czasie zarówno w Polsce, jak i na

zagranicznych wystawach przestały być pokazywane akty. Zbiegło się to z ekspozycją twórczości mojej matki w Mönchengladbach, zorganizowaną z okazji 40. rocznicy jej śmierci. Chociaż w katalogu były reprodukowane wszystkie jej rzeźby, na wystawie pokazano wyłącznie dzieła abstrakcyjne. Gdy pytałam w Muzeum Sztuki w Łodzi, dlaczego tak się dzieje, wyjaśniano mi, że tylko kompozycje przestrzenne matki wnoszą do sztuki nowe wartości i powinny być pokazywane w kraju i za granicą, natomiast akty stanowią pośledniejszy gatunek twórczości Kobro. Nie mogę zaakceptować ani pomijania aktów przy organizowaniu wystaw, ani przedstawionej mi argumentacji.

Sprawa ta stała się jeszcze mniej zrozumiała, gdy w muzeum, które zawsze pomagało mi wyjaśniać wszystko, co dotyczy twórczości rodziców, udostępniono mi pewne dokumenty. Wynikało z nich, że w 1990 roku placówka ta zawarła umowę z Galerią Franki Berndt w Paryżu i Anką Ptaszkowską z Paryża na wykonanie odlewów z brązu każdego z trzech aktów, które matka temu muzeum podarowała w 1930 roku. Po wojnie, podczas porządkowania zbiorów, zostały one nazwane: *Akt* (*1*), *Akt* (*2*) oraz *Akt* (*3*). Właśnie z tych rzeźb – zgodnie z umową – miało powstać po 12 odlewów. Po cztery z nich (oznaczone EA i ponumerowane od 1/4 do 4/4) przeznaczono do muzeów i rodziny, zaś pozostałe osiem (ponumerowane 1/8 do 8/8) przewidziano do publicznej sprzedaży. Miał je zrobić Gilbert Clementi we Francji i wszystkie sygnować swoją puncą.

Ustalono podział zysków ze sprzedaży. Muzeum Sztuki w Łodzi miało otrzymać 25%, zaś Galeria Franki Berndt i Anka Ptaszkowska po 37,5% zysku. Po zrobieniu formy sylikonowej i próbnego odlewu gipsowego oryginały zwrócono muzeum w uzgodnionym terminie. Powyższa umowa nie została dotrzymana. Z korespondencji między Muzeum Sztuki a Alainem Anceau, następcą Franki Berndt, która obecnie już nie prowadzi galerii i zajmuje się czymś innym, wynika, że zrobiono tylko po jednym odlewie z czarno patynowanego brązu. Oferowano je do publicznej sprzedaży na różnych targach sztuki, o czym wiem z innych źródeł podających również wysokość cen”[323].

Nika dostaje od Anki Ptaszkowskiej dwa odlewy *Aktu stojącego*, jeden odlew Ptaszkowska przekazuje Muzeum Sztuki w Łodzi.

W całym mieszkaniu pamiątki po rodzicach – na ścianie wisi ich zdjęcie. Nika wybrała to z czasów, kiedy byli młodzi i zakochani, tylko odcięła Przybosia. Nie ustaje w wysiłkach, by przywrócić pamięć o matce – dzwoni do byłych studentów Strzemińskiego, koresponduje z nimi, pisze scenariusze filmowe[324], po każdej publikacji o rodzicach wydzwania do gazet, wytyka dziennikarzom błędy i żąda sprostowań.

„Przez lata codziennie o dziesiątej rano miałam od Niki telefon – wspomina Anna Wegner-Sumień. – Opowiadała tylko o rodzicach, tylko o nich chciała rozmawiać". „W pewnym momencie stało się to trochę obsesyjne – stwierdza Marian Turski. – Po sukcesie książki Nika Strzemińska poczuła się nobilitowana jako pisarka i uznała, że ona jedyna ma tajemną wiedzę na temat rodziców. Szukała korzeni. Uwielbiała ojca, a zarazem sprawy sądowe i jego nienawiść do matki siedziały w niej jak zadra".

Skrzywdzone dziecko? „Tak" – mówi z przekonaniem Barbara Dąmbska. „Nie" – zaprzecza Marian Turski: „Nie była skrzywdzonym dzieckiem. Była twarda. Ostra. Uparta. Powiedziałbym, że miała w sobie wielką tęsknotę za czułością – dodaje. – Kiedy opowiadała o dzieciństwie, najważniejszym punktem były wczasy nad morzem. Wtedy kiedy miała oboje rodziców, kiedy była ich oczkiem w głowie. Czy rzeczywiście to pamiętała? Jako człowiek stary, doświadczony, mogę powiedzieć, że gdzie jest granica własnej pamięci, gdzie granica konfabulacji, a gdzie granica, że zaczynamy wierzyć w to, o czym mówimy – tego nikt nie wie. W jakim stopniu to jest jej ideał, który ona przetwarza w to, co było, bo chciałaby, żeby tak było, tego nikt nie wie".

Harmonia

Niby nic – dwie niewielkie blaszane konstrukcje. I cała rewolucyjna koncepcja nowoczesnej rzeźby. Dowód na sens twórczości i możliwość lepszego życia. Katarzyna Kobro przestawia rzeźby ze stołu na półkę koło łóżka, z półki na parapet. Jedna jest biała, druga biało-szara. „Przebiłem błękitny abażur ograniczeń kolorystycznych – pisał Kazimierz Malewicz – i dotarłem do bieli. Za mną więc, towarzysze awiatorzy, żeglujcie w otchłań, ja ustawiłem semafory suprematyzmu”[325]. Katarzyna też najchętniej sięga po biel. Tyle że ona nie żegluje w otchłań, żegluje w przestrzeń.

„Rzeźba stanowi część przestrzeni, w jakiej się znajduje – pisze. – Dlatego nie powinna być od niej odłączona. Rzeźba wchodzi w przestrzeń, a przestrzeń w nią. Przestrzenność budowy, łączność rzeźby z przestrzenią, wydobywa z rzeźby szczerą prawdę jej istnienia. Dlatego w rzeźbie nie powinny być kształty przypadkowe. Powinny być tylko te kształty, które ustosunkowują ją do przestrzeni, wiążąc się z nią. Bryła jest kłamstwem wobec istoty rzeźby. Zamyka ona rzeźbę i oddziela ją od przestrzeni; istnieje sama dla siebie i przestrzeń wewnętrzną traktuje jako coś wręcz odmiennego niż przestrzeń zewnętrzną. W rzeczywistości jednak przestrzeń zawsze jest jednakowa i ta sama. Obecnie bryła należy już do przeszłości i jest piękną bajką przeszłości.

Łącząc się z przestrzenią, nowa rzeźba powinna stanowić najbardziej skondensowaną i odczuwalną część tej przestrzeni. Osiąga to, ponieważ kształty jej przez swe uzależnienie wzajemne tworzą rytm wymiarów i podziałów. Jedność rytmu powstaje wskutek jedności skali obliczeniowej.

Harmonia jedności jest zewnętrznym objawieniem liczby”[326].

Za pomoc w przygotowaniu tej książki dziękuję Julii i Natalii Celer, Paulinie Kurc-Maj, Monice Krygier, Barbarze Dąmbskiej, Zenobii

Karnickiej, Georgowi Kobro, Agnieszce Minich, prof. Andrzejowi de Lazariemu, prof. Leszkowi Olejnikowi, Joannie i Andrzejowi Skoczylasom oraz Marianowi Turskiemu.

Pani Annie Wegner-Sumień szczególnie dziękuję za udostępnienie mi zapisków i dokumentów oraz za zaufanie, jakie mi okazała.

Za pomoc i wsparcie dziękuję mężowi i przyjaciołom – Maciejowi Czyńskiemu, Bognie Gniazdowskiej, Jolancie Wagner i Wojciechowi Tuleyi.

Bibliografia

Akt oskarżenia przeciwko Katarzynie Kobro za odstępstwo od narodowości polskiej w latach 1939–1945 z 11 maja 1949, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

Stanisław Bal, *Replika*, „Kurier Łódzki”, 19 października 1933.

Zofia Baranowicz, recenzja; teczka „Jak to było” z dokumentami Niki Strzemińskiej z lat 1984–1998, Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi.

—, *Grupa „a.r.” w świetle korespondencji*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX: 1973, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce.

—, *Początki międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1969, nr 4.

—, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975.

Andżelika Bauer i in. (red.), *111 dzieł z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2004.

Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, London: The MIT Press, 1990.

Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2011.

Jan Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1968.

Beata Chomątowska, *Lachert i Szanajca. Architekci awangardy*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014.

Leon Chwistek, *Importerzy terroru kulturalnego*, „Słowo Polskie”, 12 czerwca 1932.

Józef Czapski, *Świat w moich oczach*, Ząbki: Apostolicum, 2001.

Urszula Czartoryska, *Konstruktywizm w Polsce*, „Projekt” 1974, nr 1.

Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, Warszawa: Polska Akademia Nauk o Literaturze, 2009.

Dlaczego skreślono z listy członków zrzeszenia artystów-plastyków zasłużonych i znanych malarzy z Maurycym Trębaczem na czele?, „Republika”, 22 grudnia 1932.

Grupa „a.r.”. 40-lecie międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej w Łodzi, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1971.

Remigiusz Grzela, *Hotel Europa. Rozmowy*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009.

Wojciech Karpiński, *Twarze*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2012.

Katalog XVIII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Grupa Plastyków Nowoczesnych, Łódź 1933.

Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin (katalog wystawy), Łódź: Muzeum Sztuki, 1998.

Katarzyna Kobro, *Dla ludzi niezdolnych do myślenia…*, „Forma” 1935, nr 3.

—, *Funkcjonalizm*, „Forma” 1936, nr 4.

—, *Rzeźba i bryła*, „Europa” 1929, nr 2.

—, *Rzeźba stanowi…*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7.

—, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź: Biblioteka „a.r.”, 1932.

Komunikaty grupy „a.r.”, Łódź: Łódzkie Towarzystwo Przyjaciół Książki, 1974.

Wojciech Konończuk, *Szczukin. Wizjoner sztuki*, „Art & Business” 2011, nr 3 (245).

Andrzej Kotula, Piotr Krakowski, *Kronika nowej sztuki 1955–1960*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1966.

—, *O nowej rzeźbie*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1961.

Izabela Kowalczyk, *Akty Katarzyny Kobro*, http://strasznasztuka.blox.pl/2013/05/Akty-Katarzyny-Kobro.html (dostęp 25 stycznia 2015).

Piotr Krakowski, *O architekturze unistycznej*, w: *Materiały sesji naukowej z okazji 40-lecia powstania w Łodzi międzynarodowej kolekcji sztuki nowoczesnej. Łódź 22–23 maja 1971*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1971.

„Kronika artystyczna. Sztuki Piękne”, R. III: 1926–1927, nr 1 (X).

Anna Król, *„Forma otwarta” – pierwsza nowoczesna kompozycja rzeźby*, w: *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.

Stefan Krygier, *Jakim go znałem…*, „Sztuka” 1986, nr 6.

Irena Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, Warszawa: Czytelnik, 1995.

Dace Lamberga, *Współpraca wystaw artystycznych w latach 1920–1930 XX wieku*, w: *Łotwa–Polska. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej nt. polsko-łotewskich związków politycznych, ekonomicznych i kulturalnych od XVI w. do 1940 roku*, Ryga: Ambasada RP na Łotwie, Instytut Historii Łotwy Uniwersytetu Łotewskiego, 1995.

List Katarzyny Kobro do Jerzego Stempowskiego z 5 czerwca 1934, zbiory specjalne Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, przeł. N. Celer i J. Celer.

List Władysława Strzemińskiego do Józefa Kownera z 24 stycznia 1948, Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi.

Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce, 1973.

Anna Łabęcka, *Łódź – miasto awangardy (lata 1929–1939)*, w: Jacek Ojrzyński (red.), *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa–Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.

Janina Ładnowska, *Sala neoplastyczna. Z dziejów kolekcji sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi*, w: *Miejsce sztuki. Museum – Theatrum Sapientiae, Theatrum Animabile*, Łódź: Towarzystwo Przyjaciół Sztuki w Łodzi, 1991.

Marian Minich, *Rocznik Muzeum Sztuki w Łodzi 1930–1962*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1963.

—, *Szalona galeria*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1963.

Józef Mrozek, *Teoria i praktyka awangardowego wzornictwa w Polsce w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Sztuka a technika. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Szczecin, listopad 1987*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991.

Zofia Nałkowska, *Dzienniki*, t. 6, cz. 1 (1945–1948), Warszawa: Czytelnik, 2000.

Gillian Naylor, *Bauhaus*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1977.

Leszek Olejnik, *Kres autonomii. Rosyjskie stowarzyszenia w Łodzi po II wojnie światowej*, w: „Kronika Miasta Łodzi" 2006, nr 2.

—, *Zdrajcy narodu? Losy volksdeutschów w Polsce po II wojnie światowej*, Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2006.

Andrzej Osęka, *Los polskiej awangardy*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 7.

Wacław Pawlak, *W rytmie fabrycznych syren. Łódź między wojnami*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1984.

Monika Piątkowska, *Córka Katarzyny*, „Wysokie Obcasy" 2000, nr 36.

Zdzisław Pietrasik, *Natchniony traktor, czyli realizm nierealistyczny*, „Polityka" 2012, nr 6, „Pomocnik Historyczny".

Pismo z Ministerstwa Kultury i Sztuki z 20 maja 1950, nr K. Os. 2837, archiwum domowe Anny Wegner-Sumień.

Pismo ZZPAP w Łodzi do Sądu Grodzkiego Wydział Karny w Łodzi z 18 września 1945 roku, Archiwum Państwowe w Łodzi.

Pismo ZZPAP w Łodzi do Sądu Grodzkiego Wydział Karny w Łodzi z 6 listopada 1945 roku.

Podanie Władysława Strzemińskiego z 29 października 1945, Akta Prokuratora Sądu Okręgowego w Łodzi w sprawie Władysława Strzemińskiego, Archiwum Państwowe w Łodzi.

Mieczysław Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX wieku*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1975.

—, *Sztuka naszego czasu. Zbiór szkiców i artykułów krytycznych z lat 1945–1955*, Warszawa: Sztuka, 1956.

Postanowienie Sądu Okręgowego w Łodzi z 22 stycznia 1948 roku, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki, Łódź: Muzeum Sztuki, 2012.

Protokół z rozprawy głównej przeciwko Katarzynie Kobro, 9 listopada 1949, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

Protokół z rozprawy sądowej z 10 września 1947 roku, Sąd Grodzki w Łodzi, Oddział dla Nieletnich, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1993.

Julian Przyboś, *O grupie „a.r.”*, w: *Z tej strony. Jednodniówka artystyczna grupy „Nowa Linia”*, Łódź, 1961.

—, *Rzeźba napowietrzna*, „Poezja” 1966, nr 1.

—, *Strzemiński przed śmiercią*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 6 (34).

—, *U Denise René, Rue la Boétie*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 4.

—, *Zapiski bez daty*, „Miesięcznik Literacki” 1969, nr 2.

Igor Rakowski-Kłos, *Andrzej Wajda chce nakręcić film o Władysławie Strzemińskim*, http://wyborcza.pl/1,75475,15475358,Andrzej_Wajda_chce_nakrecic_film_o_Wladyslawie_Strzeminskim.html (dostęp 19 stycznia 2015).

Anda Rottenberg, *Łódzka „Forma” i problem awangardy*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. XI, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce, 1976.

Borys Rybczenkow, *Zapfrontrosta. Rasskaz-wospominanije*, Moskwa 1989, przeł. J. Celer i Z. Karnicka.

Katarzyna Sayn-Wittgenstein, *Koniec mojej Rosji. Dziennik 1914–1919*, Warszawa: Noir sur Blanc, 1998.

Skarga rewizyjna obrońcy Katarzyny Kobro mecenasa Henryka Finksteina do Sądu Apelacyjnego w Łodzi, 20 grudnia 1949, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

Joanna Sosnowska, *Instytut Propagandy Sztuki 1930–1939*, w: *Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Niedzica, kwiecień 1988*, Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Zakład Wydawnictw ZPAP, 1991.

Ryszard Stanisławski, *Katarzyna Kobro*, w: Renate Petzinger, Volker Rattemeyer (Hrsg.), *Künstlerinnen des 20. Jarhunderts* (katalog wystawy), Kassel: Museum Wiesbaden, 1990.

Henryk Stażewski, *Styl współczesności*, „Praesens” 1926, nr 1.

Nika Strzemińska, *Katarzyna Kobro*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 1999.

—, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Res Publica, 1991.

—, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001[327].

Władysław Strzemiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993.

Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012.
Władysław Strzemiński, *Należna odprawa. Laureat Łodzi Władysław Strzemiński odpiera demagogiczne ataki i wypady*, „Głos Poranny", 6 czerwca 1932.
—, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975.
—, *Rozwój jednostki*, „Forma" 1935, nr 3.
—, *Teoria widzenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969.
Jarosława Suchan (red.), *Polak, Żyd, Artysta. Tożsamość awangardy*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2010.
Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975*, Warszawa 1976.
Szymon Syrkus, *Preliminarz architektury*, „Praesens" 1926, nr 1.
Milada Ślizińska, Andrzej Turowski, *Teresa Żarnowerówna 1897–1949. Artystka końca utopii*, Łódź, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2014.
Andrzej Turowski, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków: Universitas, 2000.
—, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków: Universitas, 2002.
—, *Parowóz dziejów*, Warszawa: Instytut Wydawniczy Książka i Prasa, 2012.
—, *Supremus Malewicza*, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004.
—, *W kręgu konstruktywizmu*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1979.
—, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1990.
Bolesław Utkin, niepublikowany maszynopis, 14 grudnia 1986, Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi.
Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis.
Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000 (katalog wystawy), Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004.
Konrad Winkler, *Dawny i nowoczesny przemysł artystyczny w gmachu Szkół Zawodowych* (*Górnośląska 31*), „Kurier Poranny", 26 czerwca 1931.
Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy do żony* (*1928–1931*), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2007.
—, *Listy do żony* (*1936–1939*), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2012.
Piotr Zachara, *Kazimierz Malewicz. Prorok do kwadratu*, „Harper's Bazaar" 2014, nr 9.
Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984.
—, *Kompozycja przestrzeni Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego*, w: *Sztuka łódzka. Materiały sesji naukowej Oddziału Łódzkiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa–Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1977.
—, *Malewicz, Strzemiński i inni*, w: Jerzy Malinowski (red.), *Co robić po kubiźmie? Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, Kraków: Wydawnictwo Literackie,

1984.
—, *Postawa społeczna i poglądy estetyczne Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego*, w: Urszula Czartoryska i Ryszard Waldemar Kluszczyński (red.), *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, Warszawa–Łódź: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985.
—, *Przemiany w poglądach na twórczość Katarzyny Kobro*, w: *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Łódź, listopad 1979*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981.
—, *Unizm i kompozycja przestrzeni*, „Sztuka" 1986, nr 6.
— (red.), *Władysław Strzemiński. In memoriam*, Łódź: PP „Sztuka Polska", 1988.
—, *Z dziejów łódzkiego Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków*, biuletyn Rady Artystycznej ZPAP, 1975, nr 1.
Łarissa A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1982.

Przypisy

[1] Fragment z ulotki reklamowej Biblioteki „a.r.”, Łódź 1931
(przypisy nieoznaczone inaczej pochodzą od autorki).

[2] Katarzyna Kobro, *Dla ludzi niezdolnych do myślenia…*, „Forma” 1935, nr 3.

[3] Ten i następny cytat za: Marian Minich, *Szalona galeria*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1963, s. 141.

[4] Protokół z rozprawy sądowej z 10 września 1947 roku, Sąd Grodzki w Łodzi, Oddział dla Nieletnich, sprawa o pozbawienie Katarzyny Kobro praw rodzicielskich, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

[5] Cyt. za: Monika Piątkowska, *Córka Katarzyny*, „Wysokie Obcasy” 2000, nr 36.

[6] Cyt. za: Igor Rakowski-Kłos, *Andrzej Wajda chce nakręcić film o Władysławie Strzemińskim*, http://wyborcza.pl/1,75475,15475358,Andrzej_Wajda_chce_nakrecic_film_o_Wladyslawie_Strzeminskim.html (dostęp 19 stycznia 2015).

[7] Pismo z Ministerstwa Kultury i Sztuki, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi.

[8] Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969, s. 14.

[9] Konrad Winkler, *Pokaz nowoczesnego zdobnictwa w gmachu Szkół Zawodowych*, „Polska Zbrojna”, 16 czerwca 1931, cyt. za: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), Łódź: Muzeum Sztuki, 1998, s. 48.

[10] Marian Minich, *Szalona galeria*, dz. cyt., s. 56, 57.

[11] Cyt. za: Konrad Winkler, *Dawny i nowoczesny przemysł artystyczny w gmachu Szkół Zawodowych* (*Górnośląska 31*), „Kurier Poranny”, 26 czerwca 1931.

[12] Władysław Strzemiński, fragment nieopublikowanej powieści, cyt. za: *Powidoki życia. Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2012, s. 387.

[13] Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, Warszawa: Polska Akademia Nauk o Literaturze, 2009, s. 164.

[14] Władysław Strzemiński, *Bilans modernizmu*, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. 121.

[15] „I dlatego malarze, poeci, literaci – zwracam się do was, ażeby wam uświadomić to, co chcecie wiedzieć jeszcze nie dość chętnie, że z chwilą, w której weszliście na drogę »Gazety Artystów«, przestaliście już być tylko artystami, a staliście się chcąc nie chcąc żołnierzami na odcinku – tak, na politycznym odcinku – wspólnego frontu". Władysław Strzemiński, *Blokada sztuki*, „Gazeta Artystów" 1934, nr 3, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, dz. cyt., s. 199.

[16] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 1 grudnia 1929, w: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, „Rocznik Historii Sztuki", t. IX, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce, 1973, s. 228.

[17] Władysław Strzemiński, *B=2*, „Blok. Kurier Bloku" 1924, nr 8–9, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, dz. cyt., s. 19.

[18] Ten i następny cytat: Katarzyna Sayn-Wittgenstein, *Koniec mojej Rosji. Dziennik 1914–1919*, Warszawa: Noir sur Blanc, 1998, s. 29.

[19] Tamże, s. 32.

[20] Cyt. za: Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2011, s. 83.

[21] Tamże, s. 84.

[22] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 20.

[23] Borys Rybczenkow, *Zapfrontrosta. Rasskaz-wospominanije*, Moskwa 1989, przeł. J. Celer i Z. Karnicka, s. 18.

[24] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 21.

[25] Katarzyna Sayn-Wittgenstein, *Koniec mojej Rosji. Dziennik 1914–1919*, Warszawa: Noir sur Blanc, 1998, s. 85.

[26] Cyt. za: Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2011, s. 84, 85.

[27] Cyt. za: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), Łódź: Muzeum Sztuki, 1998, s. 34.

[28] Walet Karo, rosyjskie ugrupowanie artystyczne, któremu początek dała wystawa zorganizowana w 1910 roku z inicjatywy D. Burluka i M. Łarionowa; reprezentowało

tendencje kubistyczno-futurystyczne i skupiało awangardowych malarzy i rzeźbiarzy, którzy programowo nawiązywali do sztuki ruskiej, ludowej i prymitywu miejskiego (przyp. red.).

[29] Ten i następne cytaty za: Wojciech Konończuk, *Szczukin. Wizjoner sztuki*, „Art & Business" 2011, nr 3 (245).

[30] Cyt. za: Andriej Sarabjanow, *Sztuka rosyjska między moderną a awangardą*, w: *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000* (katalog wystawy), Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004, s. 44.

[31] Tamże.

[32] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 24.

[33] Anda Rottenberg, *Sztuka rosyjska – sztuka polska. Wiek XX. Z punktu widzenia polskiego kuratora*, w: *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000* (katalog wystawy), Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004, s. 21.

[34] Cyt. za: Andriej Sarabjanow, *Sztuka rosyjska między moderną a awangardą*, dz. cyt., s. 44.

[35] Cyt. za: Andrzej Turowski, *Supremus Malewicza*, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004, s. 60.

[36] Tamże, s. 32.

[37] Tamże.

[38] Cyt. za: Piotr Zachara, *Kazimierz Malewicz. Prorok do kwadratu*, „Harper's Bazaar" 2014, nr 9.

[39] Władimir Majakowski, *Obłok w spodniach*, przeł. M. Jastrun.

[40] Cyt. za: Łarissa A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty. Z dziejów sztuki rosyjskiej i radzieckiej lat 1910–1930*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1982, s. 81.

[41] Stroganowska Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych i Przemysłu Artystycznego (przyp. red.).

[42] Cyt. za: Łarissa A. Żadowa, *Poszukiwania i eksperymenty*, dz. cyt., s. 81.

[43] Tamże, s. 73.

[44] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 24.

[45] Cyt. za: Tatiana Zielukina, *Artysta i władza* (*Paradoksy historii. Krótkie komentarze do sztuki lat 20. i 30. XX wieku*), w: *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000* (katalog wystawy), Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004, s. 59.

[46] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 25, 26.

[47] Tamże, s. 24, 25.

[48] Ten i następny cytat: Borys Rybczenkow, *Zapfrontrosta. Rasskaz-wospominanije*, Moskwa 1989, przeł. J. Celer i Z. Karnicka, s. 14.

[49] Cyt. za: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), Łódź: Muzeum Sztuki, 1998, s. 35.

[50] Borys Rybczenkow, *Zapfrontrosta. Rasskaz-wospominanije*, dz. cyt., s. 14.

[51] Cyt. za: Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2011, s. 31, 32.

[52] Cyt. za: Andrzej Turowski, *Supremus Malewicza*, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004, s. 46.

[53] Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984, s. 42.

[54] Borys Rybczenkow, *Zapfrontrosta. Rasskaz-wospominanije*, dz. cyt., s. 15.

[55] Tamże, s. 16.

[56] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 34.

[57] *Obłok w spodniach*, przeł. M. Jastrun.

[58] Cyt. za: Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, dz. cyt., s. 43.

[59] Cyt. za: Janina Ładnowska, *Katarzyna Kobro – zarys twórczości*, w: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), Łódź: Muzeum Sztuki, 1998, s. 63.

[60] Janusz Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, dz. cyt., s. 44, 45.

[61] Cyt. za: Tatiana Zielukina, *Artysta i władza* (*Paradoksy historii. Krótkie komentarze do sztuki lat 20. i 30. XX wieku*), w: *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000* (katalog wystawy), Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004, s. 59.

[62] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 34.

[63] Józef Czapski, *Świat w moich oczach*, Ząbki: Apostolicum, 2001, s. 47.

[64] Zofia Baranowicz, recenzja; teczka „Jak to było” z dokumentami Niki Strzemińskiej z lat 1984–1998, Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi.

[65] Ten i następne cytaty: Władysław Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, 4, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. 6, 7.

[66] Władysław Strzemiński, *Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, dz. cyt., s. 15.

[67] „Robotnik” 1924, nr 97.

[68] Andrzej Turowski, *Notatki o awangardzie rosyjskiej w Polsce*, w: *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000* (katalog wystawy), Warszawa: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, 2004, s. 51.

[69] Władysław Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, dz. cyt., s. 157.

[70] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 41.

[71] Tamże, s. 46.

[72] Zofia Baranowicz, wstęp do: Władysław Strzemiński, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. XIII.

[73] Andrzej Turowski, *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*, Kraków: Universitas, 2002, s. 74.

[74] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 8 lutego 1931, w: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce, 1973, s. 252.

[75] Georges Vantongerloo, *Plastique d’art* (*S=L2 V=L3*), „Cercle et Carre” 1930, nr 2, cyt. za: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984, s. 83.

[76] Władysław Strzemiński, *O sztuce rosyjskiej – notatki*, „Zwrotnica” 1922, nr 3, 4, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. 110–114.

[77] Katarzyna Kobro, *Rzeźba i bryła*, „Europa” 1929, nr 2.

[78] Naum Gabo, Antoine Pevsner, *Manifest realistyczny*, cyt. za: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), Łódź: Muzeum Sztuki, 1998, s. 65.

[79] Tamże.

[80] Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, w: Władysław Strzemiński, *Pisma*, dz. cyt., s. 96.

[81] Tamże, s. 100.

[82] Katarzyna Kobro, *Rzeźba i bryła*, dz. cyt.

[83] Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni*, dz. cyt., s. 98.

[84] Tamże, s. 118.

[85] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 1930 roku, w: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, „Rocznik Historii Sztuki", t. IX, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce, 1973, s. 232.

[86] Janusz Zagrodzki, *Wewnątrz przestrzeni*, cyt. za: *Katarzyna Kobro 1898–1951*, dz. cyt., s. 73.

[87] Andrzej Osęka, *Los polskiej awangardy*, „Przegląd Kulturalny" 1957, nr 7.

[88] Katarzyna Kobro, *Dla ludzi niezdolnych do myślenia…*, „Forma" 1935, nr 3.

[89] Andrzej Osęka, *Los polskiej awangardy*, dz. cyt.

[90] Szymon Syrkus, *Architecture Opens Up Volume*, katalog wystawy Machine Age Exposition, New York 1927, cyt. za: H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975*, Warszawa 1976, s. 28.

[91] Henryk Stażewski, *Styl współczesności*, „Praesens" 1926, nr 1.

[92] Szymon Syrkus, *Preliminarz architektury*, „Praesens" 1926, nr 1.

[93] Władysław Strzemiński, *Zasady nowej architektury*, „Linia" 1931, nr 3, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. 141.

[94] „Praesens" 1926, nr 1.

[95] „Kronika artystyczna, Sztuki Piękne", R. III: 1926–1927, nr 1 (X), s. 36, 37.

[96] Katarzyna Kobro, *Dla ludzi niezdolnych do myślenia…*, dz. cyt.

[97] Cyt. za: Andrzej Turowski, *Supremus Malewicza*, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004, s. 59.

[98] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 1930 roku, w: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce, 1973, s. 232.

[99] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 24 czerwca 1930, w: *Listy*, dz. cyt., s. 243.

[100] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 27 czerwca 1929, w: *Listy*, dz. cyt., s. 225.

[101] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z grudnia 1929, w: *Listy*, dz. cyt., s. 230.

[102] Julian Przyboś, *Rzeźba napowietrzna*, „Poezja” 1966, nr 1.

[103] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 4 kwietnia 1930, w: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce, 1973, s. 239.

[104] List Władysława Strzemińskiego do Witolda Kajruksztisa z 9 stycznia 1927, Archiwum Nakow, Paryż, cyt. za: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984, s. 75.

[105] Cyt. za: Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 4.

[106] Marian Minich, *Szalona galeria*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1963, s. 22.

[107] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 8 lutego 1930, w: *Listy*, dz. cyt., s. 252.

[108] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 24 czerwca 1930, w: *Listy*, dz. cyt., s. 243.

[109] Ten i następny cytat: list Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 31 sierpnia 1930, w: *Listy*, dz. cyt., s. 246.

[110] Cyt. za: Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, dz. cyt., s. 6.

[111] Marian Minich, *Szalona galeria*, dz. cyt., s. 11, 12.

[112] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 56.

[113] Władysław Strzemiński, *Łódź sfunkcjonalizowana*, „Myśl Współczesna” 1947, nr 11 (18), cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. 339, 340.

[114] *Architektonizm mody*, „Architektura i Budownictwo” 1931, nr 8/9, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. 143.

[115] Konrad Winkler, *Pokaz nowoczesnego zdobnictwa w gmachu Szkół Zawodowych*, „Polska Zbrojna”, 16 czerwca 1931, cyt. za: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), Łódź: Muzeum Sztuki, 1998, s. 48.

[116] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 18 grudnia 1930, w: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce, 1973, s. 249.

[117] Cyt. za: Iwona Arabas, Anita Chodkowska, *Krótka historia reklamy farmaceutycznej. „Kto sekret zna, o zdrowie dba”*, w: „Farmacja Polska” 2009, nr 1.

[118] Tak w oryginale (przyp. red.).

[119] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 23 marca 1930, w: *Listy*, dz. cyt., s. 238.

[120] Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 14.

[121] Tamże, s. 15.

[122] Za: Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2011, s. 43.

[123] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 8 listopada 1931, w: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce, 1973, s. 286.

[124] Tamże, s. 285.

[125] Izabela Kowalczyk, *Akty Katarzyny Kobro*, http://strasznasztuka.blox.pl/2013/05/Akty-Katarzyny-Kobro.html (dostęp 25 stycznia 2015).

[126] Katarzyna Kobro, odpowiedź na ankietę, „Abstraction-Création” 1933, nr 2, cyt. za: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), Łódź: Muzeum Sztuki, 1998, s. 170.

[127] Władysław Strzemiński, *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński*, „Forma” 1935, nr 3, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. 224.

[128] Izabela Kowalczyk, *Akty Katarzyny Kobro*, dz. cyt.

[129] Cyt. za: Wacław Pawlak, *W rytmie fabrycznych syren. Łódź między wojnami*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1984, s. 162.

[130] Władysław Strzemiński, *Credo p. Strzemińskiego w sprawie Nagrody Artystycznej*, „Głos Poranny”, 20 kwietnia 1932, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. 146.

[131] Tekst wg nagrania z wieczoru w Pegazie, własność Stefana Wegnera, cyt. za: A. Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 11.

[132] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 26 maja 1932, w: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. IX, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce, 1973, s. 258.

[133] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 60.

[134] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 3 lutego 1930, w: *Listy*, dz. cyt., s. 233.

[135] List Juliana Przybosia do Jana Brzękowskiego z 1 lutego 1957, cyt. za: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), Łódź: Muzeum Sztuki, 1998, s. 50.

[136] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 60.

[137] Cyt. za: Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, dz. cyt., s. 10.

[138] Tamże, s. 11.

[139] *Nagroda, stypendium czy zaopatrzenie inwalidzkie miasta Łodzi*, „Sztuki Piękne”, 1932, nr 6.

[140] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 26 maja 1932, w: *Listy*, dz. cyt., s. 258.

[141] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 61, 62.

[142] Cyt. za: Marian Minich, *Szalona galeria*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1963, s. 30.

[143] Cyt. za: *Dlaczego skreślono z listy członków zrzeszenia artystów-plastyków zasłużonych i znanych malarzy z Maurycym Trębaczem na czele?*, „Republika”, 22 grudnia 1932.

[144] Marian Minich, *Szalona galeria*, dz. cyt., s. 51.

[145] Stanisław Bal, *Replika*, „Kurier Łódzki”, 19 października 1933.

[146] *Kto chce, niech szpera*, w: Katalog XVIII Wystawy Instytutu Propagandy Sztuki. Grupa Plastyków Nowoczesnych, Łódź 1933.

[147] Marian Minich, *Szalona galeria*, dz. cyt., s. 53, 54.

[148] Tamże, s. 57.

[149] Tamże, s. 19.

[150] Tamże, s. 11.

[151] Cyt. za: Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 25.

[152] Marian Minich, *Szalona galeria*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1963, s. 57.

[153] Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 27.

[154] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 118.

[155] Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, dz. cyt., s. 7.

[156] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz”*, cyt. za: http://wroblewg.w.interia.pl/teksty/rfp1928.htm (dostęp 25 stycznia 2015).

[157] Irena Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, Warszawa: Czytelnik, 1995, s. 301.

[158] Tamże, s. 299, 300.

[159] Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Listy do żony* (*1928–1931*), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2007, s. 242.

[160] Tamże, s. 245.

[161] Tamże, s. 253.

[162] Jadwiga Witkiewiczowa, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, w: S. I. Witkiewicz, *Listy do żony* (*1936–1939*), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2012, s. 575, 576.

[163] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 65.

[164] Portret typu A – „Rodzaj stosunkowo najbardziej tzw. »wylizany«. Odpowiedni raczej dla twarzy kobiecych niż męskich. Wykonanie »gładkie«, z pewnym zatraceniem charakteru na korzyść upiększenia, względnie zaakcentowania »ładności«". (S. I. Witkiewicz, *Regulamin Firmy Portretowej „S. I. Witkiewicz"*, dz. cyt.).

[165] Irena Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, dz. cyt., s. 301.

[166] Nika Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Res Publica, 1991, s. 65, 66.

[167] Mimo to dalej wszędzie jako Ola lub Ola Ozerkowska (przyp. red.).

[168] Magdalena Samozwaniec, *Maria i Magdalena*, t. 2, Pruszków: Wibet, 1992, s. 264.

[169] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lipca 1932, w: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, „Rocznik Historii Sztuki", t. IX, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Polska Akademia Nauk, Komitet Nauk o Sztuce, 1973, s. 260.

[170] Tamże, s. 261.

[171] List Katarzyny Kobro do Jerzego Stempowskiego z 5 czerwca 1934, zbiory specjalne Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, przeł. N. Celer i J. Celer.

[172] List Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z 30 sierpnia 1930, w: *Listy*, dz. cyt., s. 245.

[173] Władysław Strzemiński, komentarz do obrazu, „Forma" 1935, nr 3, w: W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. 240, 241.

[174] Tamże.

[175] Cyt. za: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), Łódź: Muzeum Sztuki, 1998, s. 67, 68.

[176] Andrzej Turowski, *Fizjologia oka*, w: *Władysław Strzemiński 1893–1952. W setną rocznicę urodzin*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993, s. 45.

[177] Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, Warszawa: Polska Akademia Nauk o Literaturze, 2009, s. 33.

[178] Cyt. za: Wojciech Karpiński, *Twarze*, Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2012, s. 94–97.

[179] List Katarzyny Kobro do Jerzego Stempowskiego z 5 czerwca 1934, zbiory specjalne Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, przeł. N. Celer i J. Celer.

[180] Józef Czapski, *Świat w moich oczach*, Ząbki: Apostolicum, 2001, s. 98.

[181] Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1914–1965*, dz. cyt., s. 164.

[182] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 75.

[183] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 77.

[184] Tamże, s. 73.

[185] Tamże, s. 74.

[186] Podanie Władysława Strzemińskiego z 29 października 1945, Akta Prokuratora Sądu Okręgowego w Łodzi w sprawie Władysława Strzemińskiego, Archiwum Państwowe w Łodzi.

[187] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 76, 77.

[188] Organizacja charytatywna zajmująca się profilaktyką zdrowia noworodków i niemowląt – karmieniem, szczepieniami itp. Pierwsza instytucja o nazwie „Kropla Mleka” na ziemiach polskich powstała w Łodzi w 1904 roku.

[189] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 77, 78.

[190] Annę Wegner (później Wegner-Sumień) w dzieciństwie nazywano Hanką; dalej, w miejscach, w których mowa o tamtych czasach, także „Hanka” (przyp. red.).

[191] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 7.

[192] Cyt. za: Remigiusz Grzela, *Hotel Europa. Rozmowy*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009, s. 289.

[193] Katarzyna Kobro, *Rzeźba stanowi…*, „Głos Plastyków”, 1937, nr 1–7.

[194] Za: Monika Piątkowska, *Córka Katarzyny*, „Wysokie Obcasy” 2000, nr 36.

[195] *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Res Publica, 1991 (wyd. poszerzone pod zmienionym tytułem *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001) oraz *Katarzyna Kobro*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 1999 (przyp. red.).

[196] Günter Grass, *Blaszany bębenek*, Gdańsk: Wydawnictwo „Oskar”, 1999, s. 174.

[197] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 79.

[198] Tamże, s. 81.

[199] Tamże.

[200] Tamże, s. 83.

[201] Julian Przyboś, *Strzemiński przed śmiercią*, „Miesięcznik Literacki" 1969, nr 6 (34).

[202] Podanie Władysława Strzemińskiego z 29 października 1945, Akta Prokuratora Sądu Okręgowego w Łodzi w sprawie Władysława Strzemińskiego, Archiwum Państwowe w Łodzi.

[203] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 83, 84.

[204] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 85, 86.

[205] Podanie Władysława Strzemińskiego z 29 października 1945, Akta Prokuratora Sądu Okręgowego w Łodzi w sprawie Władysława Strzemińskiego, Archiwum Państwowe w Łodzi.

[206] Podanie Władysława Strzemińskiego z 29 października 1945, dz. cyt.

[207] Leszek Olejnik, *Kres autonomii. Rosyjskie stowarzyszenia w Łodzi po II wojnie światowej*, w: „Kronika Miasta Łodzi" 2006, nr 2.

[208] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 93.

[209] Władysław Strzemiński, fragment nieopublikowanej powieści, cyt. za: *Powidoki życia*. *Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2012, s. 394.

[210] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 93.

[211] Ostatnia strona notatnika Katarzyny Kobro, fot. w: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 108.

[212] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 96.

[213] Tak w oryginale (przyp. red).

[214] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 96.

[215] Cyt. za: Monika Piątkowska, *Córka Katarzyny*, „Wysokie Obcasy" 2000, nr 36.

[216] Cyt. za: Remigiusz Grzela, *Hotel Europa. Rozmowy*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009, s. 289.

[217] Tamże, s. 290.

[218] Cyt. za: Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2011, s. 85, 86.

[219] Protokół z rozprawy sądowej z 10 września 1947 roku, Sąd Grodzki w Łodzi, Oddział dla Nieletnich, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

[220] Podanie Władysława Strzemińskiego z 29 października 1945, Akta Prokuratora Sądu Okręgowego w Łodzi w sprawie Władysława Strzemińskiego, Archiwum Państwowe w Łodzi.

[221] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 88.

[222] Adolf Kargel, *Internationale Kunst*, „Litzmannstädter Zeitung" 1941, nr 82, cyt. za: J. Zagrodzki, *Katarzyna Kobro i kompozycja przestrzeni*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1984, s. 102.

[223] Tamże, s. 103.

[224] Cyt. za: Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2011, s. 116.

[225] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 91.

[226] Luiza Nader, *Wina i wstyd.* Moim przyjaciołom Żydom *Władysława Strzemińskiego*, w: *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2012, s. 126, 127.

[227] Ten i następny cytat za: Leszek Olejnik, *Zdrajcy narodu? Losy volksdeutschów w Polsce po II wojnie światowej*, Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2006, s. 55.

[228] Leszek Olejnik, *Kres autonomii. Rosyjskie stowarzyszenia w Łodzi po II wojnie światowej*, w: „Kronika Miasta Łodzi" 2006, nr 2.

[229] Ten i następny cytat za: podanie Władysława Strzemińskiego z 29 października 1945, Akta Prokuratora Sądu Okręgowego w Łodzi w sprawie Władysława Strzemińskiego, Archiwum Państwowe w Łodzi.

[230] Tak w oryginale (przyp. red.).

[231] Marian Minich, *Szalona galeria*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1963, s. 141.

[232] Ten i następny cytat za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s.

101.

[233] Marian Minich, *Szalona galeria*, dz. cyt., s. 141.

[234] Pismo ZZPAP w Łodzi do Sądu Grodzkiego Wydział Karny w Łodzi z 18 września 1945 roku, Archiwum Państwowe w Łodzi.

[235] Pismo ZZPAP w Łodzi do Sądu Grodzkiego Wydział Karny w Łodzi z 6 listopada 1945 roku.

[236] Władysław Strzemiński, fragment nieopublikowanej powieści, cyt. za: *Powidoki życia*. *Władysław Strzemiński i prawa dla sztuki*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2012, s. 361.

[237] Zofia Nałkowska, *Dzienniki*, t. 6, cz. 1 (1945–1948), Warszawa: Czytelnik, 2000, s. 491.

[238] Władysław Strzemiński, fragment nieopublikowanej powieści, dz. cyt., s. 352, 353.

[239] Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 42.

[240] Nika Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Res Publica, 1991, s. 106.

[241] Cyt. za: Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2011, s. 132.

[242] Ten i następny cytat za: Nika Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść*, dz. cyt., s. 106.

[243] Tamże, s. 102.

[244] Tamże, s. 107.

[245] Tak w oryginale (przyp. red.).

[246] Protokół z rozprawy sądowej z 10 września 1947 roku, Sąd Grodzki w Łodzi, Oddział dla Nieletnich, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

[247] Cyt. za: Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, dz. cyt., s. 104.

[248] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 108.

[249] Tak w oryginale (przyp. red.).

[250] List Władysława Strzemińskiego do Józefa Kownera z 24 stycznia 1948, Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi.

[251] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 108–110.

[252] Tak w oryginale (przyp. red.).

[253] Postanowienie Sądu Okręgowego w Łodzi z 22 stycznia 1948 roku, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

[254] Marian Minich, *Szalona galeria*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1963, s. 172.

[255] Cyt. za: Remigiusz Grzela, *Hotel Europa. Rozmowy*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009, s. 290.

[256] Bolesław Utkin, niepublikowany maszynopis, 14 grudnia 1986, Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi.

[257] Marian Minich, *Szalona galeria*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1963, s. 174.

[258] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 126.

[259] Cyt. za: Monika Piątkowska, *Córka Katarzyny*, „Wysokie Obcasy" 2000, nr 36.

[260] Stefan Krygier, *Jakim go znałem…*, „Sztuka" 1986, nr 6.

[261] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 105.

[262] Tamże, s. 73, 74.

[263] Tamże, s. 104, 105.

[264] Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 57.

[265] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 102.

[266] Tamże, s. 116.

[267] Cyt. za: Monika Piątkowska, *Córka Katarzyny*, „Wysokie Obcasy" 2000, nr 36.

[268] Cyt. za: Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2011, s. 16.

[269] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 120.

[270] Tamże, s. 119.

[271] Cyt. za: Remigiusz Grzela, *Hotel Europa. Rozmowy*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009, s. 288.

[272] Na mocy dekretu z 28 czerwca 1946 roku każdy obywatel Polski, który w czasie wojny zgłosił przynależność do narodowości niemieckiej lub uprzywilejowanej przez okupanta, podlegał karze więzienia do lat dziesięciu. Wyjątek stanowili ci, którzy zgłosili przynależność do którejś z tych narodowości w celu uniknięcia prześladowania, i ci, którzy również przed 1 września 1939 roku deklarowali taką przynależność (przyp. red.).

[273] Akt oskarżenia przeciwko Katarzynie Kobro za odstępstwo od narodowości polskiej w latach 1939–1945 z 11 maja 1949, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

[274] Protokół z rozprawy głównej przeciwko Katarzynie Kobro, 9 listopada 1949, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

[275] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 133.

[276] Cyt. za: Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2011, s. 48.

[277] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 134.

[278] Skarga rewizyjna obrońcy Katarzyny Kobro mecenasa Henryka Finksteina do Sądu Apelacyjnego w Łodzi, 20 grudnia 1949, Instytut Pamięci Narodowej w Łodzi.

[279] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 137.

[280] Tamże, s. 136.

[281] Tamże, s. 149.

[282] Tamże.

[283] Ten i następny cytat: Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 68.

[284] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 151.

[285] Tamże.

[286] Nika Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Res Publica, 1991, s. 151.

[287] Tamże, s. 152.

[288] Tamże.

[289] Tamże, s. 154.

[290] Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 69.

[291] Ten i następny cytat za: Nika Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Res Publica, 1991, s. 156.

[292] Ten i następny cytat za: Zdzisław Pietrasik, *Natchniony traktor, czyli realizm nierealistyczny*, „Polityka” 2012, nr 6, „Pomocnik Historyczny”.

[293] Władysław Strzemiński, *Blokada sztuki*, „Gazeta Artystów” 1934, nr 3, cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1975, s. 199.

[294] Ten i następny cytat: Władysław Strzemiński, *Człowiek i maszyna w malarstwie* (*artykuł dyskusyjny*), „Wieś” 1949, nr 44 [223], cyt. za: W. Strzemiński, *Pisma*, dz. cyt., s. 464, 465.

[295] Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 60.

[296] Bolesław Utkin, niepublikowany maszynopis, 14 grudnia 1986, Biblioteka Muzeum Sztuki w Łodzi.

[297] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 160, 161.

[298] Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1969, s. 13.

[299] Tamże, s. 14.

[300] Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 72.

[301] Pismo z Ministerstwa Kultury i Sztuki z 20 maja 1950, nr K. Os. 2837, archiwum domowe Anny Wegner-Sumień.

[302] Marian Minich, *Szalona galeria*, Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, 1963, s. 173–174.

[303] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 167.

[304] Tamże, s. 168.

[305] Stefan Wegner, *Wspomnienie biograficzne*, w: Janusz Zagrodzki (red.), *Władysław Strzemiński. In memoriam*, Łódź: PP „Sztuka Polska”, 1988, s. 36.

[306] Cyt. za: Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść*, dz. cyt., s. 165.

[307] Julian Przyboś, *U Denise René, Rue la Boétie*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 4.

[308] Cyt. za: Monika Piątkowska, *Córka Katarzyny*, „Wysokie Obcasy” 2000, nr 36.

[309] Nika Strzemińska, *Miłość, sztuka i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Res Publica, 1991, s. 5.

[310] Tamże, s. 6, 7.

[311] Tamże, s. 6.

[312] Tamże.

[313] Cyt. za: Monika Piątkowska, *Córka Katarzyny*, „Wysokie Obcasy” 2000, nr 36.

[314] Cyt. za: Remigiusz Grzela, *Hotel Europa. Rozmowy*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 2009, s. 290.

[315] Cyt. za: Monika Piątkowska, *Córka Katarzyny*, dz. cyt.

[316] Cyt. za: Remigiusz Grzela, *Hotel Europa. Rozmowy*, dz. cyt., s. 290.

[317] Tamże, s. 289.

[318] Cyt. za: Marzena Bomanowska, *7 rozmów o Katarzynie Kobro*, Łódź: Muzeum Sztuki, 2011, s. 88, 89.

[319] Tamże, s. 88.

[320] List Władysława Strzemińskiego do Jana Brzękowskiego z 28 sierpnia 1935 roku, cyt. za: *Katarzyna Kobro 1898–1951. W setną rocznicę urodzin* (katalog wystawy), Łódź: Muzeum Sztuki, 1998, s. 55.

[321] Nika Strzemińska, *Sztuka, miłość i nienawiść. O Katarzynie Kobro i Władysławie Strzemińskim*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2001, s. 71.

[322] Anna Wegner-Sumień, *Kolczaste druty historii*, niepublikowany maszynopis, s. 115, 116.

[323] Nika Strzemińska, *Katarzyna Kobro*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 1999, s. 38, 39.

[324] Razem z Hanną Kramarczuk Nika Strzemińska napisała scenariusze do filmów *Katarzyna Kobro rzeźbiarka* (reż. H. Kramarczuk, 1998) i *Pośmiertny triumf Władysława Strzemińskiego* (reż. H. Kramarczuk, 1993).

[325] Cyt. za: Andrzej Turowski, *Supremus Malewicza*, Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004, s. 31.

[326] Katarzyna Kobro, *Rzeźba i bryła*, „Europa” 1929, nr 2.

[327] Drugie, poszerzone wydanie *Miłości, sztuki i nienawiści* (przyp. red.).

Źródła ilustracji

[01] Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, Julian Przyboś, ok. 1930–1931 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[02] Rodzeństwo Kobro na letnisku ok. 1905–1906 roku; Sergiusz (na dole), Katarzyna, Maria, Mikołaj / Muzeum Sztuki w Łodzi

[03] Katarzyna Kobro z matką i ciotką Olgą ok. 1914–1915 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[04] Mikołaj von Kobro, ojciec Katarzyny, ok. 1900 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[05] Katarzyna Kobro, ok. 1910–1912 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[06] Katarzyna Kobro, Moskwa, ok. 1918–1919 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[07] Władysław Strzemiński, Smoleńsk, ok. 1921 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[08], [09] „Blok: czasopismo awangardy artystycznej” 1924, nr 1, okładka i s. 2; na s. 2 m.in. *Konstrukcja wisząca* (*2*) Katarzyny Kobro z 1921–1922 roku / Jagiellońska Biblioteka Cyfrowa

[10] Katarzyna Kobro, 1924 rok / Muzeum Sztuki w Łodzi

[11] Katarzyna Kobro nad Zatoką Ryską, ok. 1924 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[12] Katarzyna Kobro, *Kompozycja przestrzenna* (*3*), 1928 rok / wystawa *Warszawa–Moskwa / Moskwa–Warszawa 1900–2000*, fot. East News

[13], [14] Okładka katalogu wystawy Salonu Plastyków w Instytucie Propagandy Sztuki, 1936 rok, i zamieszczona w nim reprodukcja *Kompozycji przestrzennej* (*8*) z 1932 roku / Instytut Sztuki PAN – Zbiory Specjalne

[15], [16] „Praesens, kwartalnik modernistów” 1926, nr 1, okładka i s. 20; na s. 20 m.in. *Rzeźba abstrakcyjna* (*3*) Katarzyny Kobro z 1924 roku / Mazowiecka Biblioteka Cyfrowa

[17] Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński z uczennicami Szkoły Przemysłowo-Handlowej w Koluszkach, lato 1930 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[18] Zgłoszenie na wystawę Salonu Zimowego Instytutu Propagandy Sztuki w 1933 roku; Katarzyna Kobro zgłosiła trzy akty / Instytut Sztuki PAN – Zbiory Specjalne

[19] Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński podczas uroczystości wręczenia Strzemińskiemu Nagrody Artystycznej Miasta Łodzi, 15 maja 1932 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[20] Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński, Wisła, 1933 rok / Muzeum Sztuki w Łodzi

[21] Kompozycje przestrzenne Katarzyny Kobro na wystawie Grupy Plastyków Nowoczesnych w Instytucie Propagandy Sztuki w Warszawie, 1933 rok / NAC

[22] Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński na plaży w Chałupach, sierpień 1928 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[23], [24] List Katarzyny Kobro do Jerzego Stempowskiego z 5 czerwca 1934 roku / Gabinet Rękopisów BUW, sygn. Rps 1525

[25] Katarzyna Kobro z córką Niką, Łódź, ok. 1937–1938 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[26] Katarzyna Kobro z córką Niką na ulicy Srebrzyńskiej w Łodzi, ok. 1938–1939 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[27] Katarzyna Kobro z córką Niką w Poznaniu, lato 1943 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[28] Zdjęcie legitymacyjne Katarzyny Kobro, 1944 rok / Muzeum Sztuki w Łodzi

[29] Upoważnienie dla dyrekcji Muzeum Sztuki w Łodzi wystawione przez Katarzynę Kobro w celu odzyskania z wojennego lokum przy ulicy Wyspiańskiego 22a jej prac, portretu autorstwa Witkacego oraz sprzętów domowego użytku, 1945 rok / Muzeum Sztuki w Łodzi

[30] Władysław Strzemiński w otoczeniu studentów PWSSP, Łódź, 1946 rok / Muzeum Sztuki w Łodzi

[31] Katarzyna Kobro, *Akt dziewczęcy* z 1948 roku; odlew w brązie z 1989 roku / Wystawa *Aleksander Rodczenko. Rewolucja w fotografii*, pokaz *Tak i nie*, Muzeum Narodowe, Kraków, 12 lipca 2012, fot. Marek Lasyk / REPORTER

[32] Okładka akt sądowych w sprawie karnej przeciwko Katarzynie Kobro o odstępstwo od narodowości polskiej, 1949 rok / IPN w Łodzi

[33] Sentencja wyroku Sądu Okręgowego w Łodzi z 9 listopada 1949 roku, skazującego Katarzynę Kobro na sześć miesięcy więzienia za odstępstwo od narodowości polskiej / IPN w Łodzi

[34] Sentencja wyroku Sądu Apelacyjnego w Łodzi z 17 lutego 1950 roku, uchylająca wyrok skazujący i uniewinniająca Katarzynę Kobro / IPN w Łodzi

[35] Katarzyna Kobro z córką Niką i Anną Budryn w parku na Zdrowiu w Łodzi, lato 1950 roku / Muzeum Sztuki w Łodzi

[36] Nika Strzemińska w swoim mieszkaniu obok aktów Katarzyny Kobro; wśród nich *Akt dziewczęcy*, do którego pozowała matce w 1948 roku / fot. Sergo Kuruliszwili